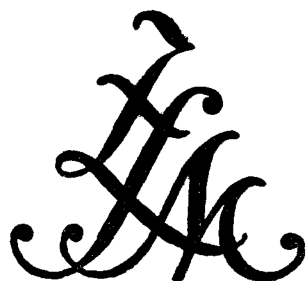
ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

MONATSSCHRIFT FÜR EINE GEISTIGE ERNEUERUNG DER DEUTSCHEN MUSIK

GEGRÜNDET 1834
VON ROBERT SCHUMANN

HERAUSGEGEBEN VON GUSTAV BOSSE



97. JAHRGANG 1930

GUSTAV BOSSE VERLAG, REGENSBURG

INHALTSVERZEICHNIS

97. Jahrgang

I. Leitartikel und Auffätze

Beiträge belletriftifchen Inhaltes find mit * gekennzeichnet.

II. Konzert und Oper

III. Musikfeste und Tagungen

IV. Neuerscheinungen

V. Besprechungen

VI. Kreuz und Quer

(Wichtigere Artikel s. u. „Aufsätze".)

VII. Notizen

VIII. Bilder und Fakſimiles*)

IX. Muſikbeilagen**)

X. Verſchiedenes

*) Die eingeklammerten Seitenzahlen beziehen ſich auf den jeweils zugehörigen Text.
**) Die römiſchen Ziffern bezeichnen die Nummern der Hefte.

Namenregister

zusammengestellt von Edith Stege.

Ausführlichere Erwähnungen sind durch *Schrägdruck* der betreffenden Seitenzahlen gekennzeichnet.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

*

GEGRÜNDET 1834
VON ROBERT SCHUMANN

*

97. JAHRGANG



HEFT 1 *1930* *JANUAR*

VERLAG DER ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

GUSTAV BOSSE VERLAG / REGENSBURG

Verlagspostanstalt: Regensburg

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Muſikaliſchen Wochenblatt"

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS, GASCHWITZ BEI LEIPZIG

Schriftleitung für Norddeutſchland: Dr. Fritz Stege, Berlin
Schriftleitung für Süddeutſchland und Öſterreich: Guſtav Boſſe, Regensburg

97. JAHRG. BERLIN-LEIPZIG-REGENSBURG / JANUAR 1930 HEFT 1

INHALT

Bildbeilagen:

Notenbeilage:

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitſchrift für Muſik koſtet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 4.—, Einzelheft RM. 1.50

Sie iſt zu beziehen: a) durch alle Buch- und Muſikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitſchrift für Muſik" Guſtav Boſſe Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Poſtämter bezw. beim Briefboten zu beſtellen). Bei Streifbandzuſtellung werden Portoſpeſen berechnet. Der Bezugspreis iſt im Voraus zu bezahlen

INSERTIONSBEDINGUNGEN

Preiſe für Anzeigen: 1/1 Seite RM. 180.—, 1/2 Seite RM. 94.—, 1/4 Seite RM. 50.—, 1/8 Seite RM. 28.—, die einſpalt. 68 mm breite Millimeterzeile koſtet RM. 0.80. Bei Platzvorſchrift 25% Aufſchlag. Eine Anzeigenſeite iſt 203 mm hoch und 140 mm breit. Zahlſtellen des Verlages (Guſtav Boſſe Verlag): Deutſche Bank, Fil. Regensburg; Poſtſcheckkonto: Nürnberg 14349; Öſterr. Poſtſparkaſſe: Wien 156451

Aus neuerschienenen Büchern.

Der musikalische Humor bei Beethoven v. Theodor Veidl (Breitkopf & Härtel). S. 32. Obzwar es in der Musik genug Beispiele gibt, deren Komik sich geradezu mit unwiderstehlicher Gewalt dem Hörer aufdrängt, falls er einigermaßen darauf eingestellt ist, ist die musikalische Komik in den meisten Fällen so beschaffen, daß sie nur allzu leicht unbemerkt bleibt und sogar der musikalisch Gebildete darüber hinweghört. Jeder, der sich mit diesem Gegenstand befaßt, wird die Erfahrungen machen können, daß man zunächst den Wald vor lauter Bäumen nicht sieht und erst bei genauer Betrachtung humoristische Züge bemerkt, die bisher verborgen waren, so wie man die steinernen Späße der alten Baumeister an gotischen Domen auch nicht so leicht bemerkt. Es möge sich daher niemand wundern, wenn er an Hand der im folgenden Abschnitt angeführten zahlreichen Beispiele Beethovenschen Humors zur Erkenntnis kommen sollte, daß ihm gerade in Werken, die ihm von Jugend auf vertraut sind, die er selbst hundertmal gehört und gespielt hat, so mancher humoristische Zug entgangen ist.

Musikerkammern. Ein Vorschlag zur Gesundung des deutschen Musiklebens. Von O. Goguel.

S. 38. Eine göttliche Mission ist die Pflege der Tonkunst, nicht mehr und weniger! Nur darf man sie nicht länger einem vom Geschäftsteufel bereits stark durchlöcherten Künstlertum ausschließlich überlassen; sie ist eine nationale Frage und Angelegenheit geworden, die die Organe des Staates und die Kreise der Intellektuellen angeht. Die Herabwürdigung der Tonkunst rächt sich bitter. Die zersetzende Wirkung, die das Eindringen des Geschäftsgeistes nach sich gezogen hat, ist verheerend. Doch ist nicht alles verloren. ..... Wie ist aber das sinkende Schiff vor dem Untergang zu bewahren?

Ich sehe eine vierfache Möglichkeit: 1. Weitere intensive Pflege der Kirchenmusik, der einzigen Gattung, die bisher standgehalten hat. 2. Reinigung und Erneuerung des öffentlichen Konzertlebens unter veränderter Einstellung der Presse. 3. Überwachung des Musikbildungswesens in allen seinen Formen. 4. Pflege und Ausbreitung der Hausmusik.

Johann Sebastian Bach. Von Ch. S. Terry (Insel-Verlag).

S. 231. Es überrascht immer wieder von neuem, daß Bach trotz aller Kämpfe, die er auszufechten hatte, nie erlahmte; mit ungebrochener Schwungkraft trug ihn sein Genius über ein Meer von Schwierigkeiten hinweg, das ihn verschlungen haben würde, wenn ihn nicht die innere Stimme unwiderstehlich vorwärtsgedrängt hätte. Bald nach der Aufführung der „Matthäuspassion' brachte ihm ein Vorfall recht deutlich die hemmenden Bedingungen zum Bewußtsein, unter denen er zu wirken gezwungen war. Das Schulwesen befand sich damals in einem Stadium des Übergangs; es war nicht länger möglich, wie in früheren Jahren, die Aufnahme eines Schülers in die höheren Klassen ausschließlich von seiner musikalischen Befähigung abhängig zu machen. Anderseits war es Bachs Pflicht, darauf zu achten, daß die Alumnen ein bestimmtes Maß von Musikalität aufwiesen, damit die Schule den auf ihr ruhenden Verpflichtungen nachkommen konnte. Diese Gegensätze prallten ein paar Wochen nach der Aufführung der „Matthäuspassion" aufeinander, als nach den Osterprüfungen neun Alumnen die Schule verließen.

Aus Friedrich Klose, Meine Lehrjahre bei Bruckner. Erinnerungen und Betrachtungen (Deutsche Musikbücherei Band 61, Gustav Bosse Verlag, Regensburg):

... Ist man einmal daran, Erinnerungen aufzuschreiben, so kommt es ganz von selbst, daß Eindrücke wieder lebendig werden, die ihre Fäden fortspinnen zu Betrachtungen. Dabei war unvermeidlich, so ferne mir selbstbiographische Absichten lagen, Erinnerungen, Eindrücke und Betrachtungen von der eigenen Person zu trennen. Zudem hatte ich von je den Drang, mein Tun und Treiben unter die Lupe zu nehmen und mir von Gut und Böse Rechenschaft zu geben, wobei der mir angeborene Ehrlichkeits-Fanatismus mich immer zu Bekenntnissen in irgendwelcher Form drängte. Und nebenher reifte allmählich die Erkenntnis, es tue derjenige, der den Drang in sich spürt, von seinem Eigensten zu geben, unter Umständen ein Besseres, wenn er anderen seine Lebenserfahrungen zugute kommen läßt, als wenn er Musikstücke komponiert, Romane schreibt oder Bilder malt.

Preisausschreiben.

Der Jury für den Deutschen Staatspreis in der Tschechoslowakei gehören an: Sektionschef Dr. Zd. Wirth, als Vorsitzender, Dr. Ernst Rychnowsky und Dr. Erich Steinhard.

Mrs. Elizabeth Spirague Collidge, nicht zu verwechseln mit der Gemahlin des früheren Präsidenten der Vereinigten Staaten, hat einen Kompositionspreis ausgesetzt, den sie in einer Höhe von 1000 Dollar alljährlich für das beste Kammermusikwerk stiftet.

Die Stadt München hat die Errichtung eines Musikpreises beschlossen, der ebenso wie der Dichterpreis 3000 RM. betragen und alljährlich an jüngere begabte Komponisten verliehen werden soll, die in München oder seiner Umgebung schaffen. Es ist geplant, die erstmalige Verteilung des Preises nach dem Vorschlag eines besonderen Musikbeirats noch in diesem Jahre vorzunehmen.

Ehrungen.

Anläßlich des 50. Geburtstages des Freiburger Komponisten Julius Weismann veranstaltete die Badische Hochschule für Musik zu Karlsruhe zwei Festkonzerte am 9. und 10. Dezember, die dem Schaffen Julius Weismanns gewidmet waren. Im zweiten dieser Konzerte brachte der Komponist selbst seine soeben entstandenen 18 Inventionen op. 101 für Klavier zur Uraufführung.

J. B. Foerster, der Nestor der tschechischen Komponisten, wurde anläßlich seines 70. Geburtstages (30. Dezember) zum Doktor der Philosophie an der Prager Tschechischen Universität honoris causa promoviert.

Verlagsnachrichten.

Der Kulturbund und das Städtische Verkehrsamt zu Remscheid geben eine Werbebroschüre für die geplanten künstlerischen und wissenschaftlichen Veranstaltungen der Stadt heraus. Die Schrift verdient wegen ihres reichen Inhaltes reges Interesse.

Das neueste Mitteilungsblatt des „Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter" enthält wertvolle Angaben über Versicherungspflicht, über das Notenleihverfahren (auch die „Tageszeiten" von Strauß sind auf die Liste nicht aufzuführender Werke gesetzt!), über Urheberrecht, Rundfunkübertragungen, Konzertreisen nach der Sowjetunion usw.

Mitteilungen des Hauses Breitkopf & Härtel. Heft 150. Enthält allerlei Wichtiges und Interessantes.

Die Nachrichten der Staatlichen Musikhochschule in Köln nehmen in Nr. 3 Stellung zum Musikerziehungsproblem. Neben Aufsätzen von Prof. Braunfels und Prof. E. J. Müller erscheint die Abhandlung über die Schulmusik aus der verdienstvollen Feder von Dr. Felix Oberborbeck von besonderer, grundsätzlicher Bedeutung.

Als Ergänzung zur Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Michael Praetorius erscheinen in Kürze im gleichen Verlage (Georg Kallmeyer Verlag Wolfenbüttel) auch seine sämtlichen Orgelwerke, für den praktischen Gebrauch herausgegeben von Karl Matthaei und eingeleitet von Wilibald Gurlitt. Diese erste Ausgabe sämtlicher Orgelwerke des großen Wolfenbütteler Meisters, die hiermit vorgelegt wird, bedeutet eine Erfüllung des Wunsches zahlreicher Organisten, da sie in einer für die gottesdienstliche und die Konzertpraxis verwendbaren Form herausgebracht wird. Auf Wunsch übersendet der Verlag gern einen ausführlichen Prospekt über diese bedeutende Neuerscheinung.

Die Blockflöte, ein leicht spielbares Instrument, das in der Renaissance- und Barockzeit weit verbreitet war, ist heute wieder so volkstümlich geworden, daß der Bärenreiter-Verlag Kassel zusammen mit Nagels Musikverlag ein Blockflöten-Schulwerk von Waldemar Woehl ankündigt. Ferner wird ab Januar 1930 ein Mitteilungsblatt „Die Blockflöte" erscheinen. Der Bärenreiter-Verlag, der sich auch der Herstellung besonders erprobter Blockflöten („Bärenreiter-Blockflöten") angenommen hat, wird es an alle Freunde dieses im besten Sinne volkstümlichen Instrumentes, die dem Verlag ihre Adresse angeben, kostenlos verschicken.

Prof. Dr. Moser in Charlottenburg hat im Auftrage der Melodienkommission des deutsch-evangelischen Kirchenausschusses ein Jugendgesangbuch geschaffen, das — im Sinne der musikalischen Erneuerungsbewegung — den kirchlichen Bestrebungen entspricht. Die Persönlichkeit des Herausgebers gibt ferner die Gewähr, daß das Liederbuch „Ein feste Burg" (Bärenreiter-Verlag Kassel) auch nach pädagogischen Gesichtspunkten gestaltet ist und auch als Lehrbuch von allen Schulbehörden zugelassen wird. Die oberste Kirchenbehörde trägt sich mit der Absicht, das neue Jugendgesangbuch offiziell einzuführen und den einzelnen Ländern Sonderausgaben zu empfehlen.

Das gelegentlich der Salzburger Festspiele zur Uraufführung gelangte „Stabat mater" für gemischten Chor, Soli und Orchester von Peter Cornelius wird im Verlag von B. Schotts Söhne in Mainz erscheinen.

Hans von Bülows Gattin, Frau Marie v. Bülow, hat in der Reihe der Musikalischen Volksbücher bei E. Engelhorns Nachf., Stuttgart, eine ausgezeichnete, kurzgefaßte Biographie Hans v. Bülows herausgebracht, die weitesten Kreisen ein gutes Bild dieses reichbewegten Künstlerlebens zu geben vermag.

Zeitschriften-Schau

„Der Auftakt", November 29.
Walter Harburger, München, spricht über den „Neuen Inhalt der Musik" und behandelt den großen Erfolg der „Programm-Musik" und des Naturalismus. „Es erklärt die starke Resonanz der breiten Kreise, die in dem Hereinbeziehen des Gefühlsmäßigen, in dem Einschalten des ganzen seelischen Erlebnis-Stromkreises liegt. Und darum ist es kein Wunder, wenn die Tendenzen von heute diese Resonanz nicht haben und nie haben werden. Alle die Dinge, die man heute vom Standpunkt einer Kunst-Reinheit zweifellos mit großem Recht in den Mittelpunkt stellt: Die Linie, den Bewegungsablauf, die Ausgewogenheit rhythmischer Gruppen — alle diese Dinge sind irgendwie zu dünn und blutleer, zu abstrakt und zu sehr Privatangelegenheit unserer jüngsten Musikergeneration, als daß das Laienpublikum sich dafür erwärmen könnte. Und darum führt auch die antiromantische Ausschaltung des Gefühlsmäßigen zu einer Selbstisolierung der Musik und zur Gefahr einer geistigen Inzucht."

„Zeitschrift für Kirchenmusiker", Organ des Landesvereins der Kirchenmusiker Sachsens E. V. Nr. 16, 11. Jahrgg.
Im Verlauf einer Diskussion über die grundsätzliche Frage einer Zusammenarbeit zwischen Kirchenmusik und Singbewegung ergreift Alfred Stier das Wort. Im Verlauf der Beleuchtung verschiedenster Gesichtspunkte äußert er u. a.: „Tatsächlich begegnet man in den Kreisen der freien Jugend, die man auf Singwochen antrifft, oft etwas von dem gerügten Hochmut. Mancherlei Beispiele dafür könnten gegeben werden, auch aus persönlicher Erfahrung. Es lebt hier tatsächlich eine neue Art Werkgerechtigkeit, die glaubt mit der Annahme eines „besseren" Liedgutes nun auch eine höhere Stufe des Menschseins erklommen zu haben. Evangelisch ist eine solche Haltung nicht. Wir wissen, daß all' unser menschliches Vorhaben letzten Endes unter dem Gericht steht und wir auch mit dem, was uns die Singbewegung neu geschenkt hat, kein Verdienst haben. Jener Hochmut ist auch eine Form der Ich-betonten Haltung, die uns gerade unser altes Lied, voran der evangelische Choral, überwinden helfen sollte. Es ist all unser Tun umsonst, auch in dem besten Leben. Man könnte sagen, daß die in solcher Selbstgerechtigkeit befangenen Kreise der Singbewegung zum alten Liedgut, vor allem zu unserem evangelischen Choral, kein wirklich inneres Verhältnis gewonnen haben. Zwei Punkte sind es, die nun aus dem, was die Singbewegung erlebt hat, noch einmal als Positivum herausgestellt werden sollen.

1. Es geht nicht an, Singen nur als eine Technik zu betrachten. Alle Kräfte des Menschen werden im Singen zur tätigen Mitarbeit und Gestaltung aufgerufen. Mit Leib, Seele und Geist singen und zugleich in Unterordnung unter das Ganze. Der Ton, der Chorklang, gibt in einer unerbittlichen Weise Kunde von dem inneren Geist eines Chores.

2. Musik kann ihre wesenhaften Kräfte nur entfalten, wenn sie nicht eine vom Leben losgetrennte Kunst und Übung ist, sondern, wenn sie zutiefst mit den Bedürfnissen und Forderungen des Lebens verwurzelt ist, nicht Konzert, sondern Dienst.

Mag die Singbewegung noch so viele Angriffspunkte bieten — die vorstehenden Ausführungen haben gezeigt, daß auch ich manches Fragezeichen habe — so kann doch unsere kirchenmusikalische Welt an diesen beiden Kernpunkten nicht vorübergehen."

„Das Orchester", Berlin, 6. Jahrg. Nr. 22.
„Die künstlerischen Grenzen der Musik-Platte."
Von Willy Werner Göttig, Frankfurt a. M.
„Die größten Schwierigkeiten bereiten die Streichinstrumente. Der satte Ton der tiefen und mittleren Lagen kommt meistens mit überraschender Naturwahrheit. Die hohen Lagen jedoch verfärben sich in den meisten Fällen und nehmen einen flötenartigen Ton an. Sobald Flageolettöne auftreten, wird die Sache einfach unerträglich; nicht nur, daß die Töne jede Klangfarbe verlieren und oft bis zur Unhörbarkeit verschwinden — nein: sie klingen geradezu falsch, und es entstehen Dissonanzen, die selbst die modernsten Vierteltonkomponisten nicht erdachten."
„Ein Instrument, das der naturgetreuen Reproduktion die größten Schwierigkeiten macht, ist das Klavier. Sein an sich schon nicht sehr modulationsfähiger, wenig kontinuierlicher Ton potenziert diese Eigenschaften bei der Aufnahme auf Schallplatten ganz beträchtlich. Erst in letzter Zeit ist es gelungen, den Klavierton wesentlich natürlicher auf die Platte zu fixieren, und es gibt neuerdings bei allen Firmen sehr gute Klavieraufnahmen. Meistens aber charakterisiert eine glasharte Schärfe den Grammophon-Klavierton."

„Rheinische Musik- und Theaterzeitung", Köln, 30. Jahrg. Nr. 35/36. „Abwege der heutigen Musikauffassung." Eine ästhetische Berichtigung von Dr. Paul Riesenfeld.
Der Verfasser wendet sich in erfolgreicher Widerlegung gegen die ästhetische Anschauung der „Neusachlichen", daß Musik nur „reines Formenspiel sein und weder Gefühle und Gedanken ausdrücken, noch tonmalerisch Bilder vortäuschen" soll.



Friedrich Klose

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS

97. JAHRG. BERLIN-LEIPZIG-REGENSBURG / JANUAR 1930 HEFT 1

Friedrich Klose.

Von Paul Ehlers, München.

Abseits des großen Trosses komponierender Zeitgenossen steht, ein Charakter von scharfer Prägung, Friedrich Klose. Als Mensch und Künstler Aristokrat vom Scheitel bis zur Sohle, ein Adliger des Geistes, teilt er das Los aller vom Schicksal zu besonderer Sendung Auserwählten: einsam zu sein. Nicht in dem gemeinen Sinne des Wortes, als wäre er menschenfeindlich oder auch nur menschenscheu und posiere mit schmerzlich verzogenen Augenbrauen den hochmütig auf die kleinere Umgebung hinabblickenden Verkannten. Nein! es gibt keinen fröhlicheren, liebenswerteren Gesellschafter als Friedrich Klose, wenn er sich im Kreise Gleichgesinnter frei geben kann. Aber wie schon hier in diesem engeren Zirkel die ungezwungenste Unterhaltung, die witzigste Ausgelassenheit immer auf einer Höhe bleibt, die jede Gassenplattheit tief unten läßt, so erscheint er durch Schaffen und Werk in eine Sphäre erhoben, wohin von gewöhnlichen Sterblichen nur der zum Aufstieg Bereite und Mühe nicht Achtende gelangen kann. Exklusivität ist eine seiner Kunst angeborene Eigenschaft. Sie hat nichts von jener Verstiegenheit musikausschwitzender Notenschreiber unserer Tage, die Unkraft oder Unreife hinter gewollter Unverständlichkeit verstecken. Von verrückter Willkür wird man in Kloses gesamter Musik nichts finden. Niemals verlassen ihn logisches Denken und formsicherer Sinn des Entwickelns, selbst wo er sich scheinbar freiestem Schalten und Walten mit den musikalischen Grundgesetzen ergibt. Man kann mit Fug und Recht zweifeln, ob er, was melodisches und harmonisches Gestalten angeht, zu den großen Entdecker- und Eroberernaturen gehöre. Wenn seiner Musik etwas anhaftet, das sie dem alltäglichen und gewöhnlichen Geschmacke durchaus entfernt, so ist es außer einer uns Heutigen fast wie ein Wunder vorkommenden Reinheit des Gefühles und der Empfindung der ihrem Schöpfer eigene Höhengeist; dieser drückt sich in ihr aus, wie er sich allem ihm als Wort oder Musik Entströmenden von Natur mitteilen muß.

Sollen wir wegen der Nichtbeachtung Kloses durch den vorlauten Pöbel zagen und jammern? Sicherlich nicht! Der hohe innere Wert des Kloseschen Werkes wird durch die Abkehr des Pöbels nur bestätigt. Zu rein, zu keusch ist diese doch nichts weniger als asketische Kunst, als daß er sie mitfühlend zu erleben vermöchte. Aber wenn er auch tut, als gäbe es keinen Friedrich Klose, so kann er doch das Werk nicht vernichten. Nichts überlebt sich schneller, nichts geht rascher zugrunde als die Gemeinheit, mag sie auch noch so frech ihre Zotteln heraushängen, und mag es auch den Furchtsamen und Ungeduldigen scheinen, als wäre sie mächtiger denn die Reinheit. Unrecht zerstört sich selbst, weil es von der Kernfäule der Un-

wahrheit verseucht ist. Und Pöbel ist nicht das Volk. Der wahre Mensch ist nicht gemein. Und dieser wahre Mensch lebt unter uns; unter aller Widerwärtigkeit und Verderbtheit, durch die wir waten müssen, wächst unsrer zuchtentwöhnten Zeit ein neues Geschlecht heran, eine starke, gesunde Jugend, die von gesunder Elternschaft reines Gefühl und reine Empfindung geerbt hat und die ihre Kraft nicht gleich den verführten törichten und schwachen Götzenanbetern in Scheingenüssen vergeudet, sondern sich bewußt ist, daß nur ein wurzelgesunder „guter Baum gute Früchte bringt.“. Hätten wir keine Jugend, die rein fühlt und denkt und die bereit ist, ihrer Reinheit unnachgiebig das Feld zu erobern, dann freilich müßten wir in Sack und Asche gehen. Nun aber schreiten sie heran, hellen Auges und festen Schrittes, die Siegesfahne des adligen Geistes gegen das Schemenheer der vergänglichen Lockungen des Stoffes schwingend, und sie werden siegen. Sie sind das Geschlecht, dem Kloses Kunst, selbst wenn sie ihnen noch nicht bekannt sein sollte, verwandter Klang ihrer Seelen ist. Ihr Sieg wird auch für Klose die Zeit heraufführen, da man die Schönheit und Wahrheit seines Werkes zu würdigen weiß.

*

Dies ist, was Friedrich Klose der deutschen Musik geschenkt hat: eine Messe in d-moll für Soli, Chor, Orchester und Orgel; ein „Vidi aquam“ für Chor, Orchester und Orgel; die symphonische Dichtung „Das Leben ein Traum“; „Ein Festgesang Neros“ für Tenorsolo, gemischten Chor, Orchester und Orgel; „Die Wallfahrt nach Kevlaar“ für Deklamation, drei Chöre, Orgel und Orchester; die dramatische Symphonie „Ilsebill“; „Der Sonne-Geist“ für Soli, Chöre, Orchester und Orgel; ein Streichquartett in Es-dur; Präludium und Doppelfuge für Orgel und Bläserchor; ein Liederzyklus auf Gedichte von Giordano Bruno. Dazu kommen noch zwei kürzere Orchesterstücke, „Elfenreigen“ und „Festzug“, drei im Jahre 1894 komponierte und der Messe eingefügte Werke — „Ave Maria“ für Sopransolo und Orchester, „O salutaris hostia“ für Sopran- und Tenorsolo mit Orchester, ein orchestrales Interludium —, eine Elegie für Violine und Orchester, einige Männerchöre und etliche von Klavier begleitete Lieder.

Das ist der Zahl nach gewiß nicht viel und bis auf ein paar Werke auch an Umfang nicht sonderlich ausgedehnt. Und trotzdem gehört Friedrich Klose für uns, die seine Werke kennen, zu den wenigen deutschen Komponisten der Gegenwart, denen wir den Ehrentitel „Meister“ zuerkennen, mit vollem Rechte zuerkennen, und zwar in dem zwiefachen Sinne des Handwerklichen und des Geistigen. Sein Schaffen lehrt unwiderleglich, daß es nicht auf die Menge, sondern auf den Gehalt ankommt. Denn jedes der eben aufgezählten Hauptwerke hat volles Gewicht, ist nach Höhe, Tiefe und Breite von gerechtem Ebenmaße und täuscht niemals blendenden Schein für echtes Metall vor. Unerbittlich streng in seinen Forderungen an sich selbst, wie sie aus der höchsten Auffassung von der Kunst erwachsen, hätte Klose niemals vermocht, etwas aus der Hand zu geben, was nicht nach seiner Meinung wert war, seinen Namen als Zeichen zu tragen. Darin, in dieser peinlichen Gewissenhaftigkeit könnte er gar manchem Notensetzer, der seine Tonkombinationen nicht schnell genug auf die geduldige Menschheit loslassen kann, als Vorbild dienen.

Daß Klose nicht mehr geschaffen hat — und es heißt sogar, er habe sich verschworen, keine Note mehr zu schreiben —, ist außer in dem ästhetischen Sauberkeitsgefühle vielleicht noch mehr in seiner ganzen besonderen Anlage zu suchen. Klose ist weder ein „Musikant“ in jenem Sinne, daß es für ihn auf der Welt nichts andres wie Notenpapier und Instrumente gäbe, noch etwa gar Musikhandwerker, der täglich sein genau zugemessenes Teil Komponieren erledigte. Erstaunlich und bewunderungswürdig, wie sein satztechnisches Vermögen ist, und so unfehlbar sicher er die Form bemeistert, so verführt ihn das Vergnügen an seinen Fähigkeiten doch nie, sie zu spielerischem Selbstzwecke zu gebrauchen. Wenn bei anderen Meistern Werke vorkommen, die mehr wie künstlerische Bastelei müßiger Stunden oder wie ein von ernster, alle Kräfte anspannender Schaffensarbeit abfallendes Spanwerk anmuten, wie Übersprudeln des inneren Quells, so finden wir bei Klose nichts davon. Ob er in seinem Schreibpulte solche Arbeiten verbirgt? — an die Öffentlichkeit ist jedenfalls meines Wissens nichts gekommen.

Der tiefere Grund für diese Erscheinung liegt darin, daß Klose, trotz seines Streichquartetts, kein sogenannter „absoluter“ Musiker ist. Ihm, dem Menschen von allgemeinem künstlerischen Gestaltungswillen, bedeutete von früher Kindheit an die Musik nur das Mittel des Ausdruckes seelischer Erlebnisse und Vorstellungen. Er ist vollkommen Ideenmusiker, Künder innerer Gesichte durch die geheimnisvolle Kunst der unmittelbar der Urschöpferkraft entblühenden und mit dem Ursprung aller Dinge unlöslich verbundenen Töne. So tief ist er dabei von der heilig geistigen Natur der Musik durchdrungen, daß er sie niemals zur Handlangerin materialistischer Schilderungen oder gar zur Dirne der Sinne erniedrigte. Ebensowenig aber gehört er zu den vermeintlichen Keuschheitsaposteln, die den Zweck der Musik im „Spiele tönend bewegter Formen“ — ein Wort übrigens, das mehr „klingende Schelle“ als greifbare Wahrheit ist — erfüllt sehen. Solche leer abstrakte Musik glitt schon am Knaben unerfaßt vorüber. Musik mußte seine Phantasie anregen, mußte ihm etwas „sagen“, begrifflich Unfagbares vielleicht, aber für das Gefühl klar zu Verstehendes. Wie als Empfangender, so hielt er es auch als Schaffender von Anfang an mit der Musik als Ausdruck ganz bestimmter Ideen. Symphonische Dichtungen und Opernfragmente waren es, die Herz und Hirn des Knaben und Jünglings durchwogten und ihn, selbst mit unzureichenden Mitteln, zur Äußerung zwangen. Eine dieser Jugendkompositionen, eine symphonische Dichtung „Loreley“, wurde sogar, und zwar mit Erfolg, aufgeführt, ein Ereignis, das insofern wichtig für Klose wurde, als ihn die dabei gewonnene, die Einsicht über sich selbst klärende Erkenntnis bestimmte, bei Ant. Bruckner Unterricht zu nehmen. Er folgte mit diesem Entschlusse dem Rate Felix Mottls, der zu jener Zeit begonnen hatte, aus Karlsruhe, der Vaterstadt Kloses, eine Musikstätte von weithin hallendem Rufe zu machen, und der sich des für Wagner, Liszt und Berlioz glühend begeisterten, reichbegabten jungen Menschen mit treuer Freundschaft annahm, einer Freundschaft, die bis zu Mottls allzu frühem Tode bestehen sollte. So pilgerte Klose dann nach Wien, um sich dort die Herrschaft über alle Gebiete der Satzkunst anzueignen.

In Wien entstand das erste seiner großen Werke, die Messe in d-moll. Es ist bezeichnend, daß den zu höherem Flug Erstarkten der nie veraltende gedankenreiche Messentext zur Komposition seines 6. Opus — die vorangegangenen Werke 1—5 sind Lieder — anreizte, und nicht minder bezeichnend, daß die Messe „dem Andenken des großen Meisters Franz Liszt gewidmet“ ist, des hervorragendsten, in der Kühnheit seiner Einfälle kaum schon ganz erkannten Vertreters der Ideenmusik. Liszts Tod war der den Vierundzwanzigjährigen zugleich erschütternde und zum Schaffen begeisternde Anlaß, die Skizzen zur Messe zu entwerfen. Klose erzählt, daß Bruckner es nicht liebte, „wenn seine Schüler vor Vollendung der Harmonie- und Kontrapunktstudien komponierten“. Wie übermächtig muß also der Drang, das aufwühlende seelische Erlebnis durch Musik läuternd zu erheben, gewesen sein, wenn er den seinen Lehrer liebenden Schüler zur Mißachtung seines Verbotes zwang! Und wie stark mußte in dem jungen werdenden Meister das Vertrauen zur eignen Kraft sein, daß er es nicht für vermessen hielt, nach dem gewaltigen Texte der Messe zu greifen! Bei weniger selbstkritischen Komponisten brauchte ein solches keck beherztes Beginnen nicht in Erstaunen zu setzen; aber Klose forderte stets das Höchste von sich und hätte sich nie und nimmer mit einer Wald- und Wiesen-Vertonung der ewigen Worte begnügt; wenn er also „es nicht für Raub achtete“, seine Musik an diesen Text zu wagen, so muß er seines Könnens sicher gewesen sein. Er hatte sich nicht in sich getäuscht. Selbst wenn man den genauesten Maßstab an das drei Jahre nach den ersten Entwürfen ausgeführte Werk legt, selbst wenn man, solchermaßen ganz streng urteilend, sagen wollte, daß nicht alle Teile gleichmäßig vollendet geraten seien und daß die Musik — im Gegensatze etwa zu den drei nach fünf Jahren hinzugefügten Stücken „Ave Maria“, „O salutaris hostia“ und Interludium — noch nicht durchweg das unverkennbare Merkmal der in sich gefestigten Schreibweise ihres Schöpfers trage, so ist die Messe doch als Ganzes genommen von einer Kraft, einer Reinheit, einer Schönheit, einer Wahrheit, und in der Auffassung von einer Selbständigkeit, daß sie nicht nur würdig ist, an der Spitze der großen Werke Kloses zu stehen, sondern auch, dem Meister gewidmet zu sein, der selbst sein Genie und seine Frömmigkeit an

dem gleichen Texte bewiesen hat. Man merkt es der Musik an, wie willkommen Klose die Gelegenheit, die der Messetext mit seinen vielen Möglichkeiten zu wechselreichem Ausdrucke und zu bildhafter Malerei in Tönen abgibt, war. Hier konnte er frei der eigentlichen Art seiner Begabung frönen und er warf sich auf die Arbeit mit all dem Feuer, das die Freude am Schaffen auf eigenstem Boden zu entfachen vermag. Aber — und das ist das dritte für ihn zeugende Kennzeichen der Messe — er benutzte diese Möglichkeiten nirgends, um äußerlichen Effekt hervorzubringen; mit tiefer Innerlichkeit erschaute er die Seele der Worte und lieh dieser die wunderreiche Zunge der Töne. Noch ein viertes Wahrzeichen seiner Kunst finden wir in dieser Messe des Schülers Bruckners: die Sicherheit formaler Gestaltung, sowie die Freude an warmem, vollem Klange, die bei Klose ebensosehr Erzeugnis eingeborenen Klangsinnes wie Folge des musikalisch reinen Satzes ist. Schon Mottl hatte an einer vor den Wiener Lehrjahren geschriebenen symphonischen Dichtung, woran er sonst etliches zu tadeln fand, die Instrumentation gelobt. Diese Eigenschaft seiner „Jeanne d'Arc" zeichnet auch den Orchesterpart der Messe aus und schafft ebensosehr mächtige Klangentfaltungen, wie Stellen von silbrigem Schimmer.

Über die beiden ebenfalls durch architektonisches Ebenmaß und blühenden Klang, wie Frische und Lebendigkeit des Innermusikalischen bestechenden Orchesterstücke „Elfenreigen" und „Festzug" gelangte Klose zu dem Werke, das zusammen mit „Ilsebill" und dem phantastischen Traum „Der Sonne-Geist" das Bedeutendste und Großartigste in Kloses Schaffen darstellt und nicht nur innerhalb dieses Kreises überragend ist, sondern auf dem ganzen Gebiete der symphonischen Dichtung überhaupt als etwas Großes und Gebietendes dasteht, die symphonische Dichtung „Das Leben ein Traum".

Philipp Wolfrum, Heidelbergs verstorbener tatkräftiger Generalmusikdirektor, führte im Jahre 1904 den Teilnehmern des Frankfurter Tonkünstlerfestes im Konzertraume der Heidelberger Stadthalle Kloses, von Felix Mottl fünf Jahre vorher in Karlsruhe aus der Taufe gehobene Symphonie vor. Der Eindruck war außerordentlich stark. Diese Aufführung war, abgesehen von ihrem inneren Werte, nicht nur deshalb interessant, daß sie Kloses Vorschrift, die sämtlichen Ausführenden den Blicken des Hörers zu entziehen und den Konzertraum zu verdunkeln, treulich befolgte, sondern vor allem auch deswegen, weil sie mit der Aufführung eines andern, im äußern Vorwurfe mit Kloses Schöpfung verwandten Werkes verknüpft war. Dieses Werk war das Symphonie-Drama „La vie du poète" von dem französischen Komponisten Gustave Charpentier. Daran zu erinnern, ist die Gegenwart die richtige Zeit. Denn wer noch immer nicht wissen sollte, worum der Weltkampf der Geister geht, der müßte, wie es uns damals in Heidelberg möglich gemacht wurde, des Deutschen und des Franzosen Werk miteinander vergleichen. Er würde erkennen, was es mit dem hart von fremdartigen unterirdischen Kräften bedrohten deutschen Geiste auf sich hat und weshalb es gilt, ihn gegen den vergiftenden Zynismus zu behaupten, ja, diesen mit ihm zu vernichten. „Das Leben ein Traum" und „La vie du poète" sind beide Ausdrucksmusik, beide handeln vom Künstlerschicksal, beide enden im Pessimismus, und doch sind sie unvereinbar wie Feuer und Wasser. Charpentiers „poète" verströmt sein Leben in den Armen einer Dirne; Kloses Künstler sucht Erlösung von den Enttäuschungen seines erhabenen Sinnentraumes, seiner selbsterschaffenen Welt im Tode.

Pessimismus? Kann ein Künstler, ein Musiker, dessen Ausdrucksstoff die dem Unendlichen, Ewigen entsprießenden Töne sind, wirklich Pessimist sein? Ist Friedrich Klose in seinem „Leben ein Traum" Pessimist? In der allerentschiedensten Auffassung des Begriffes gewiß nicht; denn sein Held sieht hinter dem Tode „den schimmernden Tag, in dessen Glanz ohnmächtig verblassen die Schatten der siegreich überwundenen Nacht", und in dem Trauermarsch, unter dessen Klängen er von der „Welt" als „der Meister, ... ihr alleiniger Herr" scheidet, singen ferne Stimmen ihr „Nirwana". Das Nirwana jedoch kann nur der sterbliche, die Welt des Stofflichen für die Wirklichkeit nehmende Mensch als „Nichts" ansehen, wogegen es, gleich dem Himmel des Christen, in Wahrheit das „All" ist, das Reich des in ewiger Harmonie tätigen, immer schaffenden Geistes. Wohl aber kann man Klose, wenn nicht einen Pessimisten, so

doch einen Tragiker nennen, in dessen Seele der uralte Kampf zwischen dem Wollen und dem Vollbringen, zwischen Schein und Wirklichkeit, zwischen Sehnsucht und Erfüllung tobt und der vor der Unmöglichkeit, das geistig erschaute Ideal mit sinnlichen Mitteln zu erlangen und zu verwirklichen, der Verzweiflung anheimfallen möchte — wenn nicht die dem Menschen eingeborene unsterbliche Hoffnung wäre, jenes Gefühl, das den bündigsten Beweis dafür darstellt, daß des Menschen wahres Dasein nicht Stoff, sondern Geist, nicht der Vernichtung geweiht, sondern Leben ist. Was mit dem das Klosesche Werk abschließenden, durch einen Tamtamschlag in schaurige Unbestimmtheit gehüllten d-moll-Akkord in Trümmer geht, ist die irdische Scheinwelt, nicht das ewige Reich des Geistes.

Ein ungeheurer Ernst lagert über der Dichtung „Das Leben ein Traum", ein Ernst, wie er nur einem durch und durch reinen Idealismus entspringen kann, dessen Lachen selbst, im Schmerze des Leidens, bitter klingen muß. Sie ist in der Tat von Anfang bis Ende seelisches Erleben und Erschauen, in die feinste, mit sorgsamstem Bedacht gemachte künstlerische Form gefaßt. Klose folgt nicht dem Beispiele Liszts in dessen einsätzigen symphonischen Dichtungen, sondern hat eine viersätzige Symphonie geschrieben, worin das Finale unmittelbar aus dem dritten Satze hervorgeht. Dennoch und obgleich der erste Satz sogar nach alter Sonatenweise eine Wiederholung des ersten Teiles bringt und diese regelrecht in die Durchführung einmünden läßt, ist die Symphonie nicht nach dem hergebrachten Schema zu messen. Schon der Schluß des ersten Satzes weicht dem Schema aus; immer freier entwickelt sich die Form über den, in stets reicher und flüssiger werdendem Spiele der Themen eine in unendlicher Lebensfülle zitternde, melodisch und harmonisch gleich wundervolle Liebesszene bringenden zweiten Satz hin bis zu dem letzten Teile. Nach dem kämpfevollen dritten Satze, dessen Gestalt nach Inhalt und Form besonders fesselt, kommt sofort anschließend das Finale als Trauermarsch; er führt bald zu einer mächtigen Entladung; da hört plötzlich das Orchester auf, und eine unbegleitete Menschenstimme, der „Dysangelist" (ein von Julius Bahnsen als Gegensatz zum „Evangelisten" geprägter Begriff) beginnt zu reden. Es macht eine eigentümliche Wirkung, wann dieses Sprechen der Musik Schweigen gebietet und nun, gleichsam nachträglich das „Programm" zum vorher Erklungenen gebend, von den enttäuschten Hoffnungen und Plänen, vom Wahngebilde der selbstgeschaffenen, eingebildeten Welt zu künden beginnt. Der „Registerwechsel" von dem in leuchtende Farben getauchten Orchesterklange zu der einsamen und nüchterneren Sprechstimme ist klanglich-musikalisch ein ausgezeichnetes Ausdrucksmittel für das, was Klose dem Hörer zum Bewußtsein bringen will. Mag die Botschaft des Dysangelisten, die dann unter Einfügung eines Gedichtes Bahnsens melodramatisch weitergesponnen wird, die Musik etwas zu lange unterbrechen, so muß man dennoch um des Mutes willen, womit er sich in germanischer Treue gegen das Gebot des innern Zwanges über alle ästhetischen Überlieferungen erhebt, Klose bewundern. Fast noch mehr, als diese kühne Neuerung, heischt die musikalische Arbeit Bewunderung; dieser Mann, der sich jetzt selbst zum Schweigen verdammen möchte, zeigt hier ein ganz erstaunliches Vermögen, durch die Thematik die polyphon reich verzweigten Sätze aneinanderzuschweißen, und zwar dadurch, daß er sich, ohne absichtlichen, verstimmenden Zwang, für jeden Satz aus dem gleichen Stoffe Tonsymbole schmiedet, die jedesmal ein ganz neues Gesicht zu tragen scheinen und doch im Kerne das Selbe sind.

Es gäbe noch viel über „Das Leben ein Traum" zu sagen; aber ich fürchte, schon zu lange dabei geweilt zu haben. Doch kann man vielleicht daraus schon verschiedene stehende Charakterzüge des Künstlers, die in allen seinen Werken wiederkehren, erschauen. Unverkennbar ist z. B. die aus innerer Notwendigkeit geborene Fähigkeit der dramatischen Anschauung. Auf sie ist es zu großem Teile zurückzuführen, daß Klose für jeden Vorwurf, den er künstlerisch zu meistern unternahm, auch eine besondere Form fand, die, wie sie für den gerade in Frage stehenden Gegenstand als die einzig richtige und alles erschöpfende erscheint, auch nur seiner besondern Anlage entspringen konnte. Dramatische Anschauung gibt sich im „Leben ein Traum" außer durch die schroffe Einführung des Dysangelisten u. a. auch in der Behandlung

des reich und ſtark beſetzten Orcheſters kund, wovon ſich ſechzehn Blasinſtrumente zuſammen mit einer Trommel außerhalb des Konzertraumes befinden.

Noch ſtärker tritt dieſe Neigung in Kloſes Kompoſition des Heineſchen Gedichtes „Die Wallfahrt nach Kevlaar" hervor. Man kann eigentlich nicht ſagen, daß das Gedicht in Muſik geſetzt ſei; denn dieſes wird nicht geſungen, ſondern teils melodramatiſch, teils unbegleitet deklamiert. Aber das, was im Gedichte als Schilderung der Umſtände und des Ortes ſteht, wurde für Kloſe zum ſzeniſchen Vorgange, den er nun auf ſeine Weiſe dem Hörer muſikaliſch nahezubringen ſucht. Er läßt eine Prozeſſion vorbeiziehen, d. h. er läßt draußen vorm Konzertraume einen Chor mit Vorſänger a cappella die Lauretaniſche Litanei derart ſingen, daß der Chor von fernher immer näher zieht und dadurch das Anwachſen vom Pianiſſimo zum Fortiſſimo hervorbringt; als der äußere Chor bei der Türe des Konzertraumes anlangt, wird dieſe geöffnet, und jetzt nimmt der innen aufgeſtellte Chor die Litanei auf, als ob die Prozeſſion in den Dom einziehe. Beim 41 Takte der Litanei hatte der Sprecher die erſten fünf Strophen des Gedichtes aufzuſagen begonnen. Orgelklang und viertöniges Glockengeläute zeigt uns die Menge im Dome; auch hier bleibt die Szene erſt ganz dem Chore überlaſſen: Frauen- und Männerſtimmen ſingen das Marienlied „Sei gegrüßt, viel tauſend Male", der Kantor (Solobaß) intoniert darauf den gregorianiſchen Choral „Sub tuum praesidium", Knaben und Männer fallen ein, und nach dem Verklingen des Chorals ſpricht der Sprecher die nächſten Strophen des Gedichtes. Bei dem Verſe „Die Mutter nahm ein Wachslicht" tritt Orgel hinzu und begleitet die folgenden ſechs Strophen; dann ſtimmt der innere Chor das Lied „Maria zu lieben" an, ein Orgelzwiſchenſpiel deutet an, daß die Menge den Dom verläßt, der äußere Chor fängt das Lied auf und entfernt ſich nach und nach. Ein Orcheſterſatz von eindringlichſter Gefühlsſprache ſchildert hierauf die Erfüllung des Gebetes des Kranken; bei einer Generalpauſe ſetzt der Sprecher ein, um melodramatiſch den Schluß des Gedichtes vorzutragen; ganz am Ende klingt kaum hörbar von draußen das a cappella geſungene zweite Marienlied herein — die Prozeſſion iſt weggezogen, der Jüngling iſt tot.

Man ſieht, daß die Phantaſie des Hörers aufgerufen wird, Tönendes zu einem Eindrucke des Schauens umzuwandeln; wie weit es dem Hörer gelingt, das hängt von der Beweglichkeit und der Stärke ſeiner Einbildungskraft ab; bei dem Selbſtſchöpferiſch Empfänglichen erreicht Kloſe ſeine Abſicht vollkommen.

Es war aber ein Gebot ſeiner Begabung für Kloſe, auch die ſtoffliche Wirklichkeit der Bühne heranzuziehen, damit ſeine Traumwelt wahrnehmbare Geſtalt gewinne; es würde unnatürlich geweſen ſein, wenn ſeine durchaus in lebendiger Anſchauung wurzelnde, Gefühl in Geſchehniſſen widerſpiegelnde, Handlung als Symbol ſeeliſchen Erlebens erkennende Phantaſie dem Theater abgewandt geblieben wäre. Das muſikaliſche Schaffensverlangen des Knaben kreiſte ja ſchon, wie wir wiſſen, um das geheimnisvoll anziehende Zauberreich der Kuliſſen — Erfüllung fand es in ſeinem, leider einzigen, Bühnenwerke „Ilſebill; das Märlein von dem Fiſcher und ſeiner Frau". Kloſe gab ihm den Namen „dramatiſche Symphonie", einen Namen, der nicht der Willkür, nicht einem launiſchen Anders-machen-wollen entſprungen iſt, ſondern tiefere Bedeutung hat. Er ſagt zunächſt Beſtimmendes über die Form des Werkes aus, das uns zwiſchen Prolog und Epilog gleichſam drei Symphonieſätze bietet, die, ähnlich wie es beim „Leben ein Traum" der Fall iſt, thematiſch feſt aneinander geknüpft, aber jeder für ſich in kräftig unterſchiedener Weſensart gehalten ſind. Mehr noch aber, als für die Form, bedeutet die von Kloſe gewählte Bezeichnung für den inneren Charakter der „Ilſebill". Sie zeigt an, daß, was auf der Bühne geſchieht, die Projektion der muſikaliſchen Vorgänge ins Bildhafte iſt; der Muſiker hat das vom Dichter Geſchaute in ſich aufgenommen, aber aus ſeiner Kunſt heraus als etwas Neues geboren, das nicht ſo ſehr von der Handlung ſein Geſetz empfängt, als vielmehr ihr Weg und Entwicklung weiſt.

Der Stoff des plattdeutſchen, von den Brüdern Grimm in ihre Sammlung aufgenommenen Märchens iſt gewaltig. Wir wiſſen, daß es die Tragödie des ehrgeizig nach Macht und immer größerer Macht verlangenden Menſchen iſt, was ſich uns im Schickſal der aus tiefſter Niedrig-

keit zu höchſter irdiſcher Höhe emporſteigenden Fiſchersfrau Ilſebill zeigt, die, als ſie mit wahnwitziger Vermeſſenheit Gottes Allgewalt für ſich fordert, in ihre frühere Armſeligkeit zurückgeſchleudert wird. Nicht, daß ſie nach göttlicher Vollkommenheit ſtrebt, iſt ihre Schuld (denn dieſes Streben iſt heiliges Gebot — „ihr ſollt vollkommen ſein, gleichwie euer Vater im Himmel vollkommen iſt"), ſondern daß ihr Verlangen aus Herrſchſucht geſchieht mit dem Ziele, niemand über ſich zu haben, der mächtiger wäre als ſie, und daß ſie in dieſem unrein ganz auf irdiſchen Genuß geſtellten Verlangen Gott die Majeſtät und das Szepter des Weltenſchöpfers zu rauben verſucht.

Wenn in allen, vornehmlich in allen deutſchen Märchen ein tieferer Sinn ſteckt, ſo im Märchen „Von dem Fiſcher und ſyner Fru" ganz beſonders, und die Form, worin es erzählt wird, iſt mit wirkungsvollſter, auch die Schilderung der Natur mit einbeziehender Steigerung ſo geſchloſſen, daß man ſich, angeſichts der darin ſymboliſierten ethiſchen Lehre, des Gedankens nicht erwehren kann, es ſei von einem Dichter im Klerikergewande verfaßt worden. Kloſe empfing den ſzeniſchen Entwurf zu „Ilſebill" von ſeinem Vater, einem mit Joſef Victor von Scheffel eng befreundeten früheren Offizier, als Geſchenk zu ſeinem zwanzigſten Geburtstage. Es war für ihn mehr als ein um des Gebers willen teures Erbe. Er ſah darin ein Gegenſtück zu dem, was er in ſeiner ſymphoniſchen Dichtung „Das Leben ein Traum" mit muſikaliſchen Mitteln dargeſtellt hatte; wie er ſelbſt von „Ilſebill" geſagt hat: „Es iſt das Schickſalslied des Künſtlers, der ſich ſein Ziel immer höher ſteckt, um ſchließlich einſehen zu müſſen, daß ſein Ideal ihm ewig unerreichbar bleibt." Ob ſeine Meinung ganz richtig iſt? Kann man Ilſebills ehrgeizigen Übermut — ſei er auch der in jedem Menſchen weſenden und oftmals ſo wunderliche Blüten treibenden Sehnſucht nach Glück entkeimt — wirklich mit dem Sonnenfluge reinen Künſtlertums nach Vollendung gleichſtellen? Eines reinen Künſtlertums zumal, wie es ſich in Kloſes Schaffen kundgibt? Ich glaube nicht. Aber darauf kommt es auch nicht an, ſondern einzig und allein auf Kloſes Glauben, der in Ilſebills Aufſtieg und jähem Sturz das Ikarusgeſchick des Künſtlers ſieht. Welch einen Blick läßt uns jenes Wort, gleichwie das peſſimiſtiſche Dysangelium ſeiner ſymphoniſchen Dichtung, in Kloſes Seele, in ſeine Auffaſſung von Kunſt tun! Welch anbetend tiefe Ehrfurcht vor der Heiligkeit und Hoheit der Kunſt, der nur das Allererhabenſte und Vollkommene anzugehören ihm würdig ſcheint, enthüllt es! Das ſpricht ein Mann, der ein Recht hätte, auf das von ihm Vollbrachte mit größtem Stolz erfüllt zu ſein! Unſrer Zeit kommt ſolche Ehrfurcht altmodiſch vor, und die vorlauten angeblichen „Schöpfer" einer vermeintlich neuen „Kunſt" wollen ganz gewiß nichts davon wiſſen — aus Selbſterhaltungstrieb; denn ſie müßten vor ſich ſelbſt, vor ihren Erzeugniſſen erſchrecken, wenn ihnen Ehrfurcht den unbefleckten Spiegel vorhielte.

Sein Glaube hat Kloſe zur Schaffung eines der wertvollſten und geiſtig am höchſten ſtehenden der ſeit Wagners Dramen entſtandenen Kunſtwerke entzündet und die Flamme ſtändig genährt. „Ilſebill" nimmt, ähnlich dem „Paleſtrina" Pfitzners, auf dem dicht beſäten weiten Felde der Oper eine Stellung ganz für ſich ein; ſie läßt ſich nach Konzeption und Ausführung keiner Gruppe zurechnen, ſondern ſteht frei und allein. Auch an ihr fällt Kloſes eigentümlicher, aus der inneren Anſchauung der Idee zu dem richtigen Ausdrucke kommender, nie irrender Formſinn, ſein untrügliches Gleichgewichtsgefühl, ſeine ſichere Empfindung für Ebenmaß auf. Schon wie er in den drei Bildern zwiſchen Prolog und Epilog die inſtrumentalen Farben wechſelt, den Saiteninſtrumenten und Holzbläſern der ſchlicht heitern Bauernhof-Idylle bei der Pracht der Ritterburg und des Kreuzfahrerzuges Blechbläſer und Schlagzeug hinzufügt und dann in der Kathedralſzene alle Regiſter ſeines mächtigen, Orgel und Glockengeläute einſchließenden Orcheſters zieht, ſchon das iſt ebenſo bewundernswert in der Idee wie wirkſam in der Ausführung. Doch iſt es keine bloß äußerliche Klangmehrung, ſondern entwächſt folgerichtig dem verſchiedenen Charakter der in den drei Bildern ſich abwickelnden Geſchehniſſe und geht deshalb auch Hand in Hand mit ſtetig wachſender Bereicherung der innermuſikaliſchen Subſtanz, bis die nach Ilſebills frevelhaftem Ausrufe, „zu ſein wie Gott!", zu wildeſtem Ausbruche emporgeſchäumten Klangwogen allmählich zurückfluten, und uns nun nach dem ſtür-

mischen Tage die Ruhe des Anfanges wieder umfängt, nur daß die Verheißung des Morgens jetzt der Entsagungsstille des mondbestrahlten Abends gewichen ist.

Wie im Herausspringen aus dem Kreise seines eigentlichen Schaffensgebietes mutet es an, daß Klose, dem alle Musik aus Ideen erwuchs, ein Streichquartett schrieb, sich also dem Absolutesten der absoluten Musik zuwandte. Er hatte bis dahin die ihm bis auf Weniges ganz fernliegende Kammermusik fast gänzlich gemieden. Seine Berufung an die Akademie der Tonkunst in München veranlaßte ihn, sich in diesem Ziergarten der Musik näher umzuschauen; das reiche Ergebnis der Einkehr in die von der Welt der großen Taten abgeschlossenen stilleren Bezirke war „ein Tribut in vier Raten, entrichtet an Seine Gestrengen den deutschen Schulmeister", eben sein Streichquartett in Es-dur, ein Werk voll blühender Einfälle und in seiner saftvollen, echten Polyphonie ein glänzendes Zeugnis für die Könnerschaft des „absoluten" Musikers Klose — überraschend übrigens nur für jene, die sich nicht bemüht hatten, das feine polyphone Gewebe seiner vorangegangenen Werke sorgsam anzusehen.

Es entstand darauf noch das in brennende Farben getauchte Chorwerk „Ein Festgesang Neros", eine rasend glutvolle, vor dem Überschäumen nur durch das bändigende Ebenmaß vollkommener künstlerischer Herrschaft über Ausdruck und Mittel bewahrte Schilderung des herostratischen Beginnens Neros, Rom in Flammen aufgehen zu lassen; es ist auf Victor Hugos rhetorisch-dramatisches Gedicht „Un chant de fête de Néron" geschrieben. Ist dieser neronische Festgesang mehr äußerlich prunkvoll, so sind die fünf Gesänge auf Worte Giordano Brunos ganz und gar dem Geiste zugewendet und muten fast wie ein Bekenntnis an; großgeschaut, erheben sie sich in ihrer von Wort und Versmaß allein bestimmten freien Form zu klassisch edler Wucht.

Dann errichtete Friedrich Klose den der Natur geweihten Tempelbau „Der Sonne-Geist". Es ist eine kosmische Phantasie. Alfred Momberts Dichtung, die ihm zugrunde liegt, will Großes, Unmögliches, will dem begrifflichen Worte Unsagbares abringen, die unendliche Allwelts-Seele in das scharf begrenzte Endliche des Wortes einfangen, und sie entgeht nicht durchwegs den Gefahren, der Symbole und Allegorien ausgesetzt sind. Um vollkommen das ausdrücken zu können, was er wollte, hätte Mombert imstande sein müssen, mit „neuen Zungen" zu reden. Da kam zu rechter Zeit Musik, um dem Worte ihren Atem einzuhauchen und damit die Seele zu lösen, so daß „das Unbeschreibliche getan" werden konnte. Ich habe einmal am Gardasee in glühender Mittagssonnenstunde den eigentümlichen Anblick erlebt, daß die Berge entstofflicht zu sein und wie ätherisch duftige Gebilde, losgelöst von der Erde, in zartem Blau zu schwimmen schienen: so kommt mir der „Sonne-Geist" vor, wie er durch Kloses Musik nun geworden ist. Wo das Wort des Dichters, sei es auch noch so fein erdacht und geprägt, materiell und schwer wirkt, da kündet Musik schwebend den geheimen Sinn und wandelt das Begriffliche in klingende Visionen, die, so deutlich und eindringlich sie sind, aller Erdenschwere entrinnen. Wir haben ja manches musikalische Werk, das dem wundersamen, immer neuen Walten der Natur in ihren tausendfachen Erscheinungen Töne leiht, und Klose selbst offenbart schon in seiner „Ilsebill", wie innig er mit der Natur verbunden ist, aber hier im „Sonne-Geist" ist die Naturbeseelung, richtiger gesagt: die Naturvergeistigung zu einer bis dahin in der Musik kaum gekannten Feinheit und Größe gediehen. Hier ist nicht mehr bloße Schilderung von Naturvorgängen oder das seelische Erlebnis des betrachtenden Menschen — hier scheint die Natur selbst als lebendiges Geistwesen von phantastischer Unwirklichkeit und uns doch aufs seltsamste vertrauter Wahrhaftigkeit sich mit ihrem innersten Sein zu enthüllen und unmittelbar zum Menschen von ihrem tiefsten Geheimnisse zu singen, wobei sie sich jedoch weniger an das erdgebundene Gefühl, als an den dem Ewigen entströmenden und in unendlichem Kreislauf immer wieder zu ihm kehrenden Geist wendet.

Klose erreicht diese hohe geistige Wirkung durch eine bis zu zartester Biegsamkeit getriebene Verfeinerung des Melos und der, harmonischen wie instrumentalen, Farbmischungen. Seine Mittel sind reich, aber nicht überladen, niemals auf pompösen Effekt hin gebraucht. Er nimmt auf seine Palette eine Fülle von Farben, aber nur, um jederzeit die Farbe, die ihm nötig ist,

zur Hand zu haben. In der empfindlichen Brechung und Verteilung der Farben ist er mit Richard Strauß, dem sonst an Klang und Ausdruck weit von ihm Entfernten, verwandt. Selbst an den Stellen höchster, wie ein elementares Ereignis aufbrausender Kraftentfaltung wahrt seine Partitur ihre durchsichtige Klarheit. Die von üppig satter Fülle bis zu durchschimmernder Zartheit reichenden koloristischen Wirkungen gehen übrigens nicht etwa nur von einem geschickten, von seinem subtilen Klangsinn zeugenden Gebrauche der instrumentalen Mittel aus, sondern sind, wie schon bei der Messe, ebensosehr die Folge der Stimmführung; am Ende des vierten Teiles steht z. B. ein a-cappella-Satz, worin ein fünfstimmiger Chor seinen Gesang unter einem obstinaten *c* im ersten Sopran ausbreitet, ein Satz, der auch rein klanglich ein merkwürdig vibrierendes Leben atmet und dies durch die Meisterschaft des Satzes erreicht. Der thematische Stoff des Werkes besteht in der Hauptsache aus zwei beherrschenden Themen, die sich in mannigfaltiger Umwandlung geschmeidig von Anfang bis Ende behaupten. Auf diesen beiden Themenquadern errichtet Klose seinen kosmischen Bau. Dazwischen stehen mehr oder minder geschlossene Teile selbständigen Charakters. Ein hervorstechendes Merkmal der Partitur ist ihre bewegliche und bewegte Rhythmik, woraus sie in großem Maße ihr übersinnlich unbeschwertes Wesen empfängt.

„Der Sonne-Geist" soll nach Kloses eignem Willen krönender Abschluß seines Schaffenswerkes sein. Aber die Fülle ursprünglicher Musik, die darin enthalten ist, läßt diesen Willensentschluß als etwas Unmögliches, dem Gesetze des Schöpfergeistes Widerstrebendes erscheinen. Man kann nicht anders denken, als daß, wann nur die Zeit erfüllt ist, der „Sonne-Geist" die Nachfolge ebenbürtiger Schöpfungen finden werde. Vielleicht kommen dereinst auch zu Klose, wie weiland zum Pfitznerischen, an seiner Schaffenskraft zweifelnden Palestrina die „alten Meister" und setzen dem „Ich will nicht — will nicht!" ihr „Du wirst und mußt!" entgegen.

Warum wir das hoffen und wünschen? Weil Friedrich Klose einer der heutzutage seltenen starken Meister ist, deren Wirken das Wort eidkräftig bewahrheitet, daß Deutsch sein heißt, eine Sache um ihrer selbst willen tun. Einer von jenen, in denen sich der deutsche Genius in reinster Form verkörpert, die nicht ihren eignen Vorteil suchen, sich nicht den Beifall der Masse erkaufen, nicht deren Gelüsten schmeicheln, sondern nur den einen Wegweiser sehen: ihre Gaben im Gehorsam des seelischen Zwanges zu höchster Betätigung zu treiben. Solche Schaffende von männlich zusammenfassender Kraft sind der Kunst mehr als je nötig. Sie dürfen nicht verstummen, ehe ihnen nicht wirklich der geistige lebendige Quell versiegt ist.

Die Entstehung der dramatischen Symphonie „Ilsebill".

Aus „Meine Jugendjahre"*).

Von Friedrich Klose, Locarno-Muralto.

Im Herbste 1882 kam ich nach Genf. Es sollten daselbst die im Karlsruher Gymnasium erworbenen, im embryonischen Zustande stecken gebliebenen Kenntnisse des Französischen entwickelt, Vorlesungen an der Universität besucht, aber auch die bisherigen musikalischen Studien fortgesetzt werden angesichts des späteren Eintritts in das Wiener Konservatorium. Nun hatte mir aber der trockene Unterricht Vinzenz Lachners mit den beckmesserischen Ausfällen gegen Wagner, Liszt und Berlioz einen solchen Abscheu vor Musiktheorie eingeflößt, daß ich hievon, bis ich zu Bruckner käme, nichts mehr wissen wollte und mich nur nach einem Violin- und einem Klavier-Lehrer umsah.

Den letzteren fand ich in dem vom Bologneser Konservatorium als Pianist, Cellist und Komponist diplomierten Italiener Luigi Provesi, zeigte mich aber solcher Prominenz durch

*) Der vorstehende Aufsatz wurde uns liebenswürdiger Weise von Herrn Prof. Dr. h. c. Friedrich Klose als die gekürzte Wiedergabe eines Kapitels aus seinem neuen Buche „Meine Jugendjahre", an dem er z. Zt. noch arbeitet, zum Vorabdruck zur Verfügung gestellt. B.

meine pianistische Unbildsamkeit sehr wenig würdig. — Als diese wieder einmal recht kraß zutage getreten war, wollte Provesi von meinem bisherigen musikalischen Werdegang Näheres hören. Ich berichtete, seit meinem achten Jahre gegeigt, mit dem sechzehnten das Klavierspielen begonnen, zuletzt Harmonielehre und Kontrapunkt getrieben, mich aber auch schon immer im Komponieren versucht zu haben. Auf Provesis Wunsch, von diesen Versuchen etwas zu zeigen, legte ich die Klavierskizze und die ersten Partiturseiten einer Ouvertüre vor. Sie gehörte zu der Oper „König Elf", mit deren Konzeption ich bereits in den zweiten Akt gelangt war. Unter öfteren beifälligen Interjektionen las Provesi das Manuskript durch und beglückte mich zuletzt mit dem Anerbieten, es nach einer gemeinsam vorzunehmenden Überarbeitung dem Dirigenten der Symphonie-Konzerte zur Aufführung vorzuschlagen. Mit dieser Überarbeitung wurde alsbald begonnen, auch ging anfangs alles gut. Nun wollte aber Provesi nach der Exposition eine regelrechte Durchführung der Themen haben, die, wie er sagte, aus formalen Gründen nicht fehlen dürfe, entwarf mit der ihm eigenen Leichtigkeit den Plan hiezu und drang auf dessen Ausführung trotz meines Protestes, daß nach solcher Veränderung die Komposition nicht mehr dem dramatischen Vorwurfe entspräche. Wir redeten aneinander vorbei, keiner gab nach, und so kam es, daß schließlich zwei König Elf-Ouvertüren vorlagen: mein Original, dessen Mängel ich selbst einsah, und die Provesische Version, in der ich nicht mehr mein Werk erkannte. Die Freude an der Sache war mir geraubt, und damit die Lust, an der Oper weiterzuarbeiten. Für die Bühne etwas zu schreiben, blieb aber nach wie vor mein heißer Wunsch.

Nun erinnerte ich mich, meinen Vater*) von einem szenischen Entwurf sprechen gehört zu haben, den er vor langer Zeit für die musikdramatische Behandlung des Märleins „vom Fischer und syner Fru" aufnotierte. Ich bat ihn, davon Kenntnis nehmen zu dürfen.

Mit diesem Entwurfe verhielt es sich folgendermaßen:

Mein Vater gehörte, als er 1861 nach Quittierung des österreichischen Militärdienstes in die Karlsruher Heimat zurückgekehrt war, einer Herrengesellschaft an, zu deren Mitgliedern auch der Redakteur der „Karlsruher Zeitung", Hermann Kroenlein, zählte. Dieser, ein wackerer Verteidiger der zu jener Zeit noch heftig befehdeten Kunst Richard Wagners, war nichtsdestoweniger der Ansicht, daß der Meister in der Revolutionierung der Oper zu weit gehe, und erblickte das Ideal in einem Kompromiß zwischen dem von Wagner in seinen Werken Erstrebten und dem von Mendelssohn im „Loreley"-Fragment Erreichten. Um aber zu beweisen, wie das zu verstehen sei, dichtete und komponierte Kroenlein selbst eine Oper unter Benützung der Sage „von der schönen Magelone" und trug den Text mit einigen musikalischen Partien in besagter Herrengesellschaft vor.

Wie ernst nun auch die Sache angepackt war, vermochte mein Vater darin doch nicht eine neue Lösung des musikdramatischen Problems zu erblicken. Verfehlt von vornherein schien ihm die Wahl des Sujets, das zwar, entsprechend dem Unnatürlichen der gesungenen Rede, einer irrealen Welt entnommen sei, jedoch sowohl der vom musikalischen Bühnenwerke geforderten einfachen Grundidee als auch der inneren Handlung entbehre, wie sie die Musik als Erschließerin jenseits der Realität liegender Dinge bedarf. Alle diese Voraussetzungen vermutete mein Vater am ehesten im deutschen Märchen. Er ging Grimms Sammlung durch, stieß auf „Das Märlein vom Fischer und syner Fru" und sagte sich: das ist der gegebene Stoff für ein Musikdrama. Mit den wenigen Worten: „Der Wille zur All-Macht" umschrieben, besitzt dieser Stoff die einfache Grundidee, ist poetisch, ob seiner tiefen Symbolik, dramatisch, kraft der im Vorwurfe selbst schon enthaltenen Klimax, Ka-

*) Karl Klose, geb. 1818 in Karlsruhe, wollte Maler werden, verließ, als er hiezu die väterliche Einwilligung nicht erhielt, obgleich kein Geringerer als Moritz von Schwind ihm das Talent zuerkannte, die Heimat und trat in die österreichische Armee ein, der er zwanzig Jahre, zuletzt als Hauptmann im Generalstab des Feldmarschalls Radetzky, angehörte. Im Jahre 1861 auf Urlaub in Karlsruhe, lernte er seine spätere Lebensgefährtin kennen und ließ sich durch die Familie bestimmen, in der Heimat zu bleiben.

tastasis und Katastrophe, bühnenmäßig durch den Reichtum an szenischen Vorgängen und musikalisch, indem er zu seiner völligen psychischen Ausdeutung die Musik benötigt und ihr hiebei die Gelegenheit bietet, in einer gewaltigen seelischen und dynamischen Steigerung ihren einzigartigen Zauber zu entfalten.

In Erkenntnis dieser musikdramatischen Eignung des Märleins vom Fischer und syner Fru entwarf mein Vater seine Disposition. Es war, wie gesagt, in den sechziger Jahren des vorigen Säkulums, zu einer Zeit also, da in mir, dem vier- bis fünfjährigen Kinde, niemand den künftigen Musiker ahnen konnte. —

Am 23. Januar 1883 erhielt ich das sehnlichst erwartete Dokument, das als künstlerisches Vermächtnis meines Vaters ich noch heute nie anders denn mit heiliger Scheu entfalte.

Es lautet:

Das Märlein vom Fischer und seiner Frau.

Ein Akt — 5 Szenen.

Personen: Der Fischer, — Ilsebill, die Frau, — der Butt.

Chöre: Bauern und Bäuerinnen, — Ritter, Edelfrauen usw., — Geistlichkeit.

Die Handlung, am Seeufer, beginnt mit dem frühen Morgen und endet am späten Abend.

Vorspiel abgeschlossen oder übergehend in die

I. Szene

Morgengrauen (auch musikal. ausdrücken?). Der Fischer kommt mit Gerät aus dem hohlen Baum und steigt zum See herunter — wehmütige Klage — die Dunkelheit weicht — Sonnenaufgang (aber kein elektrischer), die Landschaft in klarer Schönheit. Der Butt wird gefangen und wieder freigelassen; — im hohlen Baum die Frau erwacht — Wechselgesang — Charakterunterschied: beim Mann Ergebung — bei der Frau Unmut — beide aber melancholisch; — Ilsebill steigt zum See herab und fragt, was gefangen worden sei — der Butt soll gerufen werden, — der Mann tut's ungern (könnte interessant — halb komisch ausgeführt werden) — Musik in der ganzen Szene sehr zart, fast nur Streichinstrumente. — Verwandlung zur

II. Szene

Statt dem hohlen Baum ein hübscher, kleiner Bauernhof mit Gärtchen usw. Freudige Bewegung des Paares im Orchester und Wechselgesang ausdrücken. — Man tut sich gütlich im neuen wohlausgestatteten Eigentum. — „Ob jetzt zufrieden? — wollen's überlegen". — Es geht gegen Mittag, — der Himmel fängt an mit Wolken sich zu bedecken. — Bauernvolk zieht mit Gesang von der Arbeit heim, — bemerkt mit Verwunderung das neue Anwesen, — herzliche Begrüßung der beiden Bewohner desselben; — Jagdhörner, erst fern — Zug adliger Herren und Frauen mit Jägern und Jagdbeute — von den Landleuten ehrfurchtsvoll begrüßt (als Herrschaft) — ziehen zum Schloß hinauf. — Ilsebill wird nachdenklich — will auch eine Edelfrau sein und im steinernen Schloß wohnen — der Bauernhof zu schlecht und ärmlich, — der Mann widerspricht — das Weib keift und zwingt ihn, den Butt nochmals zu rufen. — Der See nicht mehr so klar wie am Morgen, auch etwas unruhig. Der Butt gewährt den Wunsch.

Hiezu findet sich am Rande des Briefes die Bemerkung:

Musik heiter gemütlich; — Holzbläser — keine ungarischen Tänze à la Liszt und Brahms, denn wir sind auf deutschem Boden, — aber auch keine affektierten Walzer à la? Alles einfach, natürlich und ohne modernen Spektakel.

Verwandlung zur

III. Szene.

Statt dem Bauernhaus eine Ritterburg. Ilsebill als Edelfrau aus dem Tor tretend, komisch aufgeblasen, dummstolz der Mann mit Schwert und Rittermantel — lächerlich ungeschickt. Von Edelknaben usw. dienend umgeben. — Kriegsfanfaren — Aufruf zum Kreuzzug (?), den die Kirche beschlossen. Vor dem Auszug wird der Bischof die Banner weihen und die Streiter segnen. — Ilsebill erkennt, daß die Geistlichkeit noch höher stehe wie der Adel. Sie will selber Bischof sein! Kurz und hochmütig wird dem Mann der Befehl erteilt, den Butt zu rufen. Er gehorcht in nachgiebiger Schwäche und steigt zum See hinab. Es geht gegen Abend. Nach schwülem Tag hat sich der Himmel mit dunkeln Wetterwolken bedeckt, auch der See sieht finster aus und ist stärker bewegt. Der Butt erscheint und gewährt auch diesen Wunsch.

Verwandlung zur IV. Szene.

Das Ritterschloß ist verschwunden, statt dessen, aber mehr im Hintergrund, das Portal einer uralten, roman. Kirche — seltsame, fast groteske Architektur und Bildhauerei — in der Musik, wie ebenso in der Szenerie auszudrücken, daß die Situation mehr und mehr eine unheimliche wird. — Tiefes Abenddämmern, fast nächtlich durch das heraufziehende Wetter. — Einzelne Blitze und ferner Donner. — Kriegsscharen mit Bannern, Posaunen, Pauken, langgezogene Töne, wie drohend — Grundbaß zu altem Kreuzfahrersang; dazu später aus der Kirche schwerer, tiefer Orgelton. Aus dem Portal tritt Ilsebill, goldglänzend, in pontificalibus, umgeben von Geistlichkeit, kerzentragenden Chorknaben etc. Das Unwetter ist da: Sturmsausen und Regenprasseln. — Voll Ärger und Unmut hält Isebill an und winkt den Mann herbei. — Dieser tritt vor, in langem, schwarzem Talar, wie ein Kleriker und in sehr demütiger Haltung; — er erhält einen Befehl, welcher ihn mit Schrecken erfüllt, sodaß er flehend und beschwörend der Frau zu Füßen fällt. — Vergeblich (befehlende Gebärde mit dem Stab) er muß hinunter an den See.

Zu der Stelle „Voll Ärger und Unmut" bis „er muß hinunter an den See" ist am Rande des Briefes bemerkt: „Dieses nur pantomimisch".

Noch einmal gerufen taucht der Butt auf aus dem nächtlichen, wildaufgeregten Gewässer, in geisterhaftem Glanz, ein grünleuchtendes Phänomen. — Ilsebill von oben herabblickend, glaubt ihren höchsten Wunsch erfüllt und wirft in wilder Freude den Stab, die Bischofsmütze und den Goldmantel von sich — steht da, im langen, weißen Untergewand, mit aufgelösten, wirren Haaren, die rechte Faust drohend gen Himmel erhoben, eine grausige, dämonische Erscheinung — zum Entsetzen des Volkes. — Nur einen Augenblick sichtbar, weil alsbald die schwarzen Wetterwolken die Szene verhüllen bis gegen den Vordergrund. Der Butt: „Geh nur hinauf, schon hat sie, was sie will" — dann ein Blitz und ungeheurer Donnerschlag. — Der Mann stürzt zusammen hinter ein Felsstück. — Aufruhr der Elemente ausgedrückt im Orchester, in dessen wildwogenden Tonmassen Chorgesang und Orgelton schon früher untergingen. Allmähliche Beruhigung und gleichzeitig Verziehen und Verschwinden des Gewölkes auf der Bühne. Natürlicher Übergang zur

V. Szene.

Dekoration wie zu Anfang, — erst in nächtlichem Dunkel, dann sanft erleuchtet durch den aufgehenden Mond, welcher sich in dem wieder ruhigeren See spiegelt. Der Fischer rafft sich in die Höhe, oben im hohlen Baum kauert Ilsebill, beide wieder in der ärmlichsten Kleidung. — Das alte schwermütige Klagelied; — erst Wechselgesang, zum Schluß der Mann allein, der sein Fischgerät zusammenpackt und traurig hinaufsteigt zum hohlen Baum. — Nachspiel des Orchesters — kurz — leise verklingend.

Der Vorhang fällt.

Hierzu noch einige besondere Bemerkungen: Die Szenen müssen immer kürzer werden, je mehr sich die Handlung der Katastrophe nähert.

I. Szene: am ausführlichsten zu behandeln. Nb. nicht ohne Humor! —

II. Szene kürzer, aber immer noch in einer gewissen behaglichen Breite — heiteres Glück bis gegen Ende, wo der gierige Neid hervortritt.

III. Szene: Wieder kürzer wie die vorhergehende. Da der oben angedeutete Inhalt derselben vielleicht aber ein zu geringer ist, so könnte eventuell noch eingeschaltet werden, wie die Bauern und Lehnsleute ihre Abgaben bringen und von Ilsebill mit dummstolzer Grobheit, vom Mann dagegen mit nicht standesgemäßer, tölpelhafter Kordialität behandelt werden. Das Komische dieser Szene darf keinen recht erfreulichen Charakter mehr haben. Mit dem Auftreten des Abgesandten der Kirche (Trompeten), welcher zum Kampf gegen die Ungläubigen aufruft, hört der Humor im Stück auf. —

IV. Szene: Irre ich nicht, mein lieber Friedr., so wird Dich diese phantastisch grauenhafte Szene ganz besonders interessieren und zu breiter musikal. Entfaltung anreizen. Aber gerade davor muß ich aufs Ernstlichste warnen. — Meiner Überzeugung nach kann die beabsichtigte Wirkung nur durch gedrängte Kürze erreicht werden. Die Szene muß an Länge allen anderen nachstehen.

V. Szene führt ohne E i l e zum Schluß. —

Und nun, mein liebes Kind, bitte ich Dich, alles Obige sorgsam und langsam zu überlesen und zu überdenken. Es fällt mir natürlich nicht ein, Dir irgend welche Vorschrift machen zu wollen. Dazu wäre ich ja viel zu wenig Künstler und noch weniger musikal. Fachmann. Indessen glaube ich sagen zu können, daß mir auch schon Einiges gelungen ist außerhalb der Sphäre meines eigentlichen, militärischen Berufes. Und so ist für den angehenden Komponisten vielleicht auch in den obigen Andeutungen Brauchbares zu finden.

Tante hat auf meine Anregung die „Grimm-Märchen“ an Dich abgeschickt. Willst Du das Stück vom Fischer und seiner Frau ausführen, so mußt Du die alte plattdeutsche Sage genau studieren. Sie ist, namentlich in der Charakterisierung der Personen, unübertrefflich. Viele der Reden könntest Du (natürlich hochdeutsch) wörtlich gebrauchen. — Wegen der Verteilung der Stimmen habe ich zu bemerken, daß ich mir den Fischer als Bariton — den Butt als Tenor denke; er könnte vielleicht sogar von einer Altstimme (Dame) gesungen werden. (Er soll sich nicht, wie im Märchen, für einen „verwunschenen Prinzen“ ausgeben, sondern nur seine Dankbarkeit in Aussicht stellen. — Daraus, daß der Fisch redet, geht genugsam hervor, daß er etwas Besonderes ist. — Die „Leitmotive“ wird Wagners Verehrer schon finden. Der Sang des Butt müßte besonders charakteristisch und eigentümlich sein (auch die instrumentale Begleitung dazu). Die IV. Szene musikalisch sehr düster und ernst, ganz einfach wie älteste Kirchenmusik. Studien dazu! Siehe Ambros. — Zum Schluß noch einige Worte über die musikal. Behandlung im Großen. Du siehst, daß das Ganze als ein sehr allmählich ansteigendes Crescendo gedacht ist, welches seinen Höhepunkt am Ende der IV. Szene findet, worauf es rasch wieder abfällt. — Daher: Maß — Vorsicht — Sparsamkeit in der Instrumentierung, damit die Kraft nicht verpufft ist, wenn sie zur rechten Verwendung kommen soll. — In Allem aber keinen Liszt'schen Spektakel und keine Goldschmidt'schen Absonderlichkeiten.*) Ein deutsches Märlein ist ein so schlicht und einfach Ding, daß es, aufgeputzt mit modern-affektierter Musik, zu einer fratzenhaften Erscheinung würde.

Diesmal, lieber Friedr., haben die trüben Augen tüchtig herhalten müssen, um Deine künstlerischen Wünsche zu erfüllen. Wirst Du auch dankbar sein für die ungewöhnliche Anstrengung? Ich glaube darauf zählen zu dürfen, da ich für selbe keine große Gegenleistung verlange, nämlich nur ein etwas sorgsames Überdenken meines Theater-Projektes und dann eine klare und ausführliche Darlegung Deiner Ansichten darüber. — Ist Dir das Ding sympathisch, so magst Du an die Ausführung gehen — aber ohne Übereilung — ernstlich überlegend und erwägend nach allen Richtungen und endlich daran arbeitend nur in dem Maß, als es ohne Beeinträchtigung der Studien im Französischen und Klavierspiel geschehen kann.

Für heute nur noch tausend Grüße von Deinem in treuer Liebe verharrenden Vater.

Karlsruhe, 21. Januar 1883. K. Klose.

Mit Begeisterung ging ich ans Werk, Textstellen entwerfend, die ich sofort komponierte. Berichte über Fertiges gingen nach Karlsruhe. Es handelte sich dabei vor allem um Partien der ersten Szene, ich erinnere mich jedoch, auch Teile der vierten konzipiert zu haben, die, wie mein Vater vorausgesehen, mein besonderes Interesse erweckte.

Schon nach wenigen Wochen aber gab ich die Arbeit auf; nicht, daß sie mir verleidet gewesen wäre, wie diejenige am „König Elf“, sondern weil ich spürte, für die Bewältigung dieses Vorwurfes nicht reif zu sein, namentlich musikalisch noch viel zu wenig zu können. Daß diese Einsicht so bald kam, war ein Glück, denn dadurch habe ich mir ein unverwelktes Interesse an dem Stoffe bewahrt.

Erst dreizehn Jahre später, nachdem ich die strenge Schule Bruckners durchgemacht und meine Kraft an Werken, wie meiner „d-moll-Messe“ und der symphonischen Dichtung „Das Leben ein Traum“ erprobt hatte, glaubte ich, die Arbeit am „Märlein vom Fischer und syner Fru“ wieder aufnehmen zu dürfen.

Bis dahin war zwischen meinem Vater und mir nie mehr die Rede davon gewesen. Nun bot sich dazu die Gelegenheit während eines gemeinsamen Frühjahraufenthaltes, 1896, im Tirolerlande. Oft saßen wir stundenlang beisammen; er sprach, ich schrieb, während vor meinem geistigen Ohr das Werk bereits in seinen unzähligen Möglichkeiten ertönte. Dann berieten wir wieder, wobei schließlich ein bis in Einzelheiten mancher Dialoge ausgeführtes Prosa-Konzept des Textbuches zustande kam. An die dichterische Ausführung aber wollte sich keiner von uns wagen. Dafür fand sich die geeignete Persönlichkeit in meinem Schwager Dr. Hugo Hoffmann, der, dem intimen Kreise um Mottl angehörend, zum Theater in ein näheres Verhältnis getreten war.

So entstand „im Schoße der Familie“ die dramatische Symphonie „Ilsebill“, erblickte 1903

*) Gemeint ist der Wiener Adalbert von Goldschmidt, dessen genialische Kompositionen ich durch Mottl kennen gelernt hatte und sehr bewunderte.

das Licht der Welt und wurde noch im gleichen Jahre von Mottl, als treubeſorgtem Paten, am Karlsruher Hoftheater aus der Taufe gehoben. Im Dunkel einer Loge verborgen ſaß der fünfundachtzigjährige „Urautor", an deſſen Aug' und Ohr nun lebendig vorüberzog, was er faſt vier Dezennien zuvor im Geiſte geſchaut. Mir aber ward mit dem Erklingen des Werkes das Glück, meinem Vater an ſeinem Lebensabend noch die freudige Genugtuung verſchafft zu haben, daß ſeine geiſtige Anregung nicht auf unfruchtbaren Boden fiel.

Zeitfragen des Operntheaters.

Von Hans Tessmer, Berlin.

II.

Der Niedergang des Enſembles — und ſeine Wiedergeburt?

Beſinnen wir uns darauf, daß die Oper von allem Anfang an ein vielgliedriger Organismus war; daß ſie ſich im Laufe ihrer überraſchend ſchnellen Entwicklung immer mehr zu einer Kunſtform auswuchs, die als ein Enſemble von Künſten ihre beſondere Stellung unter den muſikaliſchen Gattungen einnimmt. Die Oper iſt ja in dieſem Sinne durchaus nicht das „unmögliche" Kunſtwerk, als das ſie vielfach verpönt wird. Sie bietet vielmehr der Muſik alle nur erdenklichen Möglichkeiten, ſich auszuleben, jede nur mögliche Kombination zu vielfältiger Wirkung, — und die Geſchichte der Oper gibt lückenloſe Beiſpiele für alle dieſe Kombinationen, vom naivſten Nebeneinander bis zum organiſchen Enſemble der Künſte. Mag man auch immer wieder ſagen, daß eine vollkommene Verſchmelzung von Wort und Ton uſf. undenkbar ſei, daß die Oper in ihrer vollendetſten Blüte immer noch ein Kompromiß ſein müſſe, ſo bleibt doch dies grundſätzlich beſtehen: daß ſie das Erzeugnis eines Enſembles, einer möglichſten inneren Verbindung der Künſte iſt.

Ein ſolcher Organismus verlangt natürlich zu ſeiner Darſtellung und Wirkung auch ein genaues Ineinandergreifen aller Faktoren einer Aufführung. Darin ſteht das Enſemble der Darſteller, beſſer noch: der Stimmen, obenan. Der geſamte Aufführungsapparat iſt in der Oper viel größer, komplizierter, ſchwerer zu handhaben und abzuſtimmen als im Schauſpiel; und in dieſem Punkte des Darſteller-Enſembles tritt deutlicher als bei den anderen Faktoren noch die beſondere Schwierigkeit des Opern-Apparates zutage. Man kann beim Schauſpiel vorausſetzen, daß ein Darſteller zwei grundverſchiedene Individualitäten zu verkörpern vermöge; man kann aber vom Opernſänger nicht erwarten, daß er über zwei ganz verſchiedene Stimm-Individualitäten verfüge. (Sehr ſeltene Ausnahmen beſtätigen nur die Regel.) Je nach der Gattung der Oper —, ob es eine lyriſche Geſangsoper, ein „Muſikdrama", eine italieniſche Buffa, eine deutſche Spieloper uſw. iſt — braucht alſo das Operntheater im Grunde ein eignes Stimm-Enſemble, und je feiner dieſe Enſembles in ſich abgewogen ſind, deſto größer werden die Wirkungsmöglichkeiten in der Darbietung der verſchiedenen Operngattungen ſein. Zum mindeſten wird jedes große Operntheater ein ſogenanntes Wagner-Enſemble und ein anderes ebenſo wichtiges für die italieniſche Oper haben müſſen; wobei noch nicht berückſichtigt iſt, daß die Sänger italieniſcher Partien noch lange nicht auch beſonders gute Mozart-Sänger zu ſein brauchen. In manchen Stimmgattungen werden ſogar mehrere Vertreter verſchiedener Art nötig; ſo muß z. B. neben dem Koloraturſopran eine Koloraturſoubrette vorhanden ſein.

Aber die Zeiten, in denen zwei eigen geartete Enſembles und dazu noch eine Reihe von ergänzenden Kräften zur Verfügung waren, — wie es ſich bei den führenden Operntheatern von ſelbſt verſtand —, dieſe Zeiten ſcheinen vorüber zu ſein. Und zwar weniger aus geldlichen Gründen; denn ein großer Theaterapparat, mag er auch koſtſpielig ſein, läßt ſich heute noch wirtſchaftlich balancieren, wenn er nur künſtleriſch hochwertig iſt.

Hier ſcheint es nun angebracht, noch des Sängers in ſeiner Beziehung zum Muſikdrama

zu gedenken. Es iſt kein Zweifel, daß die Forderungen des Muſikdramas die erſte, große, einſchneidende *Veränderung des Enſemblebegriffs* der vorwagneriſchen Oper brachten. Wagner ſelbſt hat in ſeinen Werken dem Sänger eine im Vergleich zu ſeiner vorherigen ſehr verſchiedene Stellung zugewieſen. Und ſo ſehr darin auch das Geſangliche gewertet und berückſichtigt wird, ſo wenig läßt ſich leugnen, daß manche Stilprinzipien des wagneriſchen Muſikdramas dem reinen Geſang, dem *rein Geſanglichen* entgegenſtehen. Oder aber: daß dieſe Prinzipien den Geſang in einer ſeine natürlichen Möglichkeiten überſchätzenden Art belaſten. Das Dramatiſche, der höchſt belebte, ungeheuer wechſelreiche Ausdruck in Deklamation und Geſte, eine kunſtvoll gehandhabte, ſymbolſtarke Pſychologie, und endlich das Übergewicht des Orcheſters über den Sänger paralyſieren das Geſangliche. Richard Wagner erfand und forderte den *Sing-Schauſpieler*, den *Sprech-Sänger*, er erfand, ſo kann man ſagen, eben den *Wagnerſänger* und fügte innerhalb dieſer Kategorie dem bisherigen Opernenſemble neue Stimmcharaktere hinzu, wie z. B. den typiſch heldiſchen Tenor. Er wirkte in dieſem Sinne alſo auch im Operngeſang revolutionierend. Die Frage iſt nur: was kam dabei heraus? Die von Wagner gewünſchte Leiſtung beanſpruchte vom Sänger nicht nur eine völlig neue Einſtellung, eine ſehr veränderte Art zu ſingen, ſondern im Zuſammenhang hiermit auch ein viel größeres als das bis dahin notwendig geweſene Maß an Kraft. Die Folge davon war unzweifelhaft eine ſchnellere Abnutzung des Sängers, war in ſolchen Fällen, in denen die geſangliche Beanlagung und Schulung nicht abſolut der Höhe der Forderung entſprachen, Stimmenmord. So kann man wohl ſagen, daß das Muſikdrama und die aus ihm erwachſene Nachfolge bis zur heute als modern geltenden muſikaliſchen Bühnenſchöpfung zwar revolutionierend, aber ebenſo auch degenerierend auf den Operngeſang, auf das Enſemble wirkten. Es ergab ſich mit Notwendigkeit die Spaltung des Enſembles in Wagnerſänger und in Künſtler für reine Geſangsopern, alſo auch eine Vermehrung und Komplizierung des Apparates; denn ganz ſelten waren und ſind die Sänger, die in *beiden* Kategorien Außerordentliches leiſten.

Und nun halte man den ungefähren heutigen Stand des *Sängernachwuchſes* dazu. Wer einmal an einer großen Bühne jahrelang Gelegenheit gehabt hat, dem Probeſingen derer beizuwohnen, die ſich für berufen oder gar auserwählt halten, kennt bald die immer wiederkehrenden Typen: den mäßig fundierten Mezzoſopran ohne Höhe; den Bariton ohne eindeutig lyriſchen oder heldiſchen Charakter; die „niedliche" Soubrette, die die Opernbühne mit dem Kabarett verwechſelt; den „Heldentenor", deſſen Heldentum oft nur darin geſucht werden kann, daß er ſich als Tenor anbietet, uff. Mit anderen Worten: es fehlt — wie ſchon geſagt wurde — allenthalben an gut fundierten einwandfrei gebildeten Stimmen von ausgeprägtem Charakter (alſo z. B. an Heldentenören, rein lyriſchen Tenören, an echten Altſtimmen, dunklen, ſogenannten „ſchwarzen" Bäſſen uſw.). Es fehlt gar nicht einmal an Begabungen und vereinzelt ſchönen Stimmen, wohl aber an einem genügenden Nachwuchs ſolcher Kräfte, die neue, friſche, vollgültige Enſembles im eigentlichen Sinne bilden könnten. *Es gibt keine abſoluten Enſembles mehr*, ſondern nur noch in Wert und Beſtand ſehr relativ gültige.

Freilich muß man hierzu noch offen ſagen, daß auch die *Pflege* des Enſembles im allgemeinen viel lockerer und oberflächlicher geworden iſt, ja vielfach überhaupt nicht mehr geübt wird. Die Pfleger ſollen die leitenden *Kapellmeiſter* und *Oberregiſſeure* ſein, aber ſie ſind es nur noch in ganz ſeltenen Fällen. Es iſt unleugbar richtig, daß zielbewußte Talente, die noch mit dem beſten Willen zur Bühne gehen, oft mißmutig und müde werden, weil niemand ſich um ſie kümmert. Denn wie iſt es heute doch an den großen Bühnen? Die führenden Kapellmeiſter ſind durchſchnittlich hochmögende Generalmuſikdirektoren, die nicht ſelten die Premièren des ihnen anvertrauten Theaters nach ihren ſonſtigen privaten Dirigierverpflichtungen einrichten, die manchmal durch lange Abweſenheit glänzen und alſo jedenfalls meiſtens keine Zeit für die jungen Kräfte haben *Sie ſind nicht mehr Erzieher derjenigen, die mit ihnen gemeinſam dem Kunſtwerk dienen ſollen und*

wollen. Sondern sie arbeiten von dem natürlich nicht offiziell zugegebenen Standpunkte aus, daß das Kunstwerk, das Theater ihnen zu dienen habe. Sie gehen — auch wenn man gern Ausnahmen zugestehen will — mit schlechtem Beispiel voran. Die leitenden Regisseure wiederum erachten von sich aus — und in mancher Beziehung mit Recht — die Pflege des Ensembles und des Nachwuchses nur Hand in Hand mit dem Kapellmeister für möglich. Oder aber: sie sind auch schon zu „berühmt", als daß sie Zeit und Interesse für eine Erzieherarbeit aufbringen könnten, die sich allerdings nicht durch billige Reklamenotizen ersetzen läßt und deren Resultate nur langsam, mit vielem Idealismus, zu erzielen sind, — eben dem Idealismus des zum Ideal, zur möglichst vollkommenen Verkörperung einer künstlerischen Idee strebenden echten Künstlers.

Sind solche Zustände für den Bereich der führenden großen Opernbühnen charakteristisch, so steht es um den überhaupt in Frage kommenden Ensemble-Nachwuchs bei den mittleren und kleineren Provinztheatern womöglich noch schlechter. Denn hier sind Kapellmeister und Regisseure durch die Notwendigkeit, mit beschränkten Mitteln einen sehr wechselreichen Spielplan durchzuführen, allerdings derartig angespannt, daß ihnen zu sorgfältigem Aufbau und gründlicher Pflege eines Ensembles kaum Zeit und Kraft bleiben.

Es ist daher in der Tat so: daß einmal der Nachwuchs in seiner Gesamtheit einen ziemlich mangelhaften Durchschnitt aufweist, daß überdies aber die wenigen Talente, die hier und da die Grundlage zu neuen hochprozentigen Ensembles bilden könnten, durch falsche oder völlig ungenügende Erziehung in mehrfacher Hinsicht verdorben werden. Ein doppeltes, verdoppeltes Dilemma also, — das Grundübel des heutigen Operntheaters. Erst die Beseitigung dieses Übels wird eine Gesundung des Ensemblewesens möglich machen.

Bis dahin aber werden die Operndirektionen weiter mit Kompromissen arbeiten müssen, vor allem mit dem viel mißdeuteten „Starsystem". Wir meinen hier nicht den „Star" im landläufigen Laienbegriff, sondern den durch Individualität und besondere künstlerische Qualität wirklich hervorragenden Sänger, den wahrhaft „Prominenten", wenn man so will. Es gibt heute nicht allzuviele Prominente in diesem Sinne; aber keine der führenden Opernbühnen kann ohne sie auskommen. Die Folgen dieses Zustandes sind verschiedener Art. Stimmen, die nicht nur von großer Qualität, sondern geradezu von Seltenheitswert sind, müssen natürlich hoch honoriert werden; und die Verträge solcher Sänger sind oftmals notwendig so formuliert, daß ihre Inhaber einem Institut nur für bestimmte Zeiten, ja, daß sie zwei oder drei Instituten abwechselnd verpflichtet sind, oder daß sie überhaupt nur kurzfristige Gastspiele vereinbaren. Diese Abmachungen bringen es von selbst mit sich, daß die Prominenten über ihren vielseitigen Verpflichtungen oft einfach keine Zeit zum Studium neuer Partien finden und daher jahrelang nur mit den gleichen Rollen aufwarten können. Für Neueinstudierungen und Premièren können sie der Art ihrer Verträge entsprechend nur verhältnismäßig selten zur Verfügung stehen, sie nützen also dem Theater auf die Dauer jedenfalls nicht im Sinne des Ensemble-Aufbaus.

Im besten Falle besteht der Gewinn, den der prominente Sänger dem Ensemble bringen wird, in einem gewissen Glanz, den er vielleicht diesem und jenem Abend verleiht, und in einem erhöhten Kassenrapport, von dem freilich die hohe Extra-Gage dieses Sängers schon wieder in Abzug zu bringen ist. Seine Stellung im Ensemble wird ferner durch sein nicht sehr glückliches Verhältnis zum Repertoire-Sänger charakterisiert. Dieser steckt tagtäglich im Betrieb; er kommt manchmal wochenlang nicht aus den Proben. Der Prominente aber, der seine Zeit ganz nach eigenem Willen, ja womöglich mit der Geste einer „Gnade" an die Operndirektionen verteilt, weiß, daß man sich im großen Ganzen nach ihm richten muß. Das heißt u. a.: will er nicht proben, so wird eben ohne ihn, also unvollkommen geprobt, — will er proben, so muß oft seinetwegen der gesamte Bühnenapparat in Bewegung gesetzt werden. Es ist verständlich, daß beide Fälle den Repertoiresänger, im weiteren Sinne also das Ensemble in seiner kontinuierlichen Arbeit stören. Damit soll nichts gegen Wert und Bedeutung der hervorragen-



Hans von Bülow

Geboren 8. Januar 1830, gestorben 12. Februar 1894

Manuſkriptſeite aus Friedrich Kloſe: „Ein Feſtgeſang Neros“

den Einzelkraft geſagt ſein. Es muß nur aufgeklärt werden, daß die Verträge, die heute mit Künſtlern dieſer Klaſſe durchſchnittlich geſchloſſen werden, nur Gaſtſpiel-Verträge von höchſt relativem Nutzen ſind. In ihnen wird die Kunſt dem Kompromiß ausgeliefert, wird der Enſemble-Gedanke, das iſt: die Grundforderung der Opernbühne, nicht nur nicht gefördert, ſondern ad absurdum geführt. Und noch eins: das Kompromiß ſchließt ein gefährliches Dilemma des Spielplans in ſich; denn dieſer iſt ja vielfach völlig abhängig von den Gaſtverträgen!

Faſſen wir zuſammen: die Schickſalsfrage des deutſchen Operntheaters iſt in der Notwendigkeit der Heranbildung neuer wahrhafter Sänger-Enſembles von möglichſt hohem Niveau gegeben. Nicht der Einzelſänger, um den ſich das Mittelmaß gruppiert, darf entſcheidend ſein, ſondern die in ſich geſchloſſene, ſorgfältig abgeſtimmte, zur organiſchen Gemeinſchaft erzogene Geſellſchaft der Soliſten. Vorbedingung hierzu iſt eine Erziehung und Pflege des Nachwuchſes in ſtrengſter Arbeit zu inneren künſtleriſchen Zielen, nicht zu äußeren billigen Schein- und Augenblickserfolgen. Gelingt es, in dieſem Sinne wertvolle Enſembles für die großen Opernbühnen von neuem heranzuziehen, ſo wird man wieder von einer Zukunft des deutſchen Operntheaters ſprechen dürfen. Aber bis dahin iſt — wie die Dinge nun einmal liegen — noch ein weiter und für alle Beteiligten dornenvoller Weg.

Hans von Bülow und die Meininger Hofkapelle.

Von Konrad Huſchke, Weimar.

Am 8. Januar 1930 werden hundert Jahre verfloſſen ſein ſeit dem Tage, an dem Hans von Bülow, das vielſeitigſte und eines der größten nachſchaffenden Genies der neueren Muſik, in Dresden das Licht der Welt erblickte. Das Leben dieſes großen Kämpfers, der gleich bedeutend war als Pianiſt, Dirigent und Lehrer, iſt bekannt. Er diente mit der gewaltigen Kraft ſeiner von feurigem Idealismus getragenen Perſönlichkeit außer den beiden Heroen Bach und Beethoven zwei mit ihm lebenden hochragenden ſchöpferiſchen Geiſtern, Richard Wagner und Johannes Brahms und hat alle Tragik dieſes Apoſteltums ausgekoſtet. Er kämpfte mit der ihm eigenen eiſernen Willensſtärke gegen die Teufel des Schlendrians und der Mittelmäßigkeit und iſt dabei in ſchwerem Ringen und glänzendem Aufſtieg einer der größten Erreger und Beweger ſeiner Zeit und der muſikaliſche Erzieher einer ganzen Generation geworden.

Im Herbſt des Jahres 1880, alſo vor nahezu fünfzig Jahren, wurde der damals bereits Hochberühmte Muſikintendant der Hofkapelle in Meiningen.

Großes hatte er ſchon vollbracht. In neunjähriger ſegensreicher Arbeit am Marx-Sternſchen Konſervatorium in Berlin — von 1855 bis 1864 — hatte er ſich als Lehrer der Muſik Weltruf erworben. Seinen Dirigentenruhm hatte er als unvergleichlicher Wagner-Interpret in der ſchweren, aufopferungs- und ſchmerzensreichen Münchener Zeit von 1864 bis 1869 begründet. „Triſtan und Iſolde" und die „Meiſterſinger" waren da unter ſeiner Leitung zum erſten Male über die Bühne gegangen. In den 70er Jahren war ſein Ruf als Pianiſt auf Triumphzügen durch Europa und Nordamerika zum Zenith geſtiegen. Darauf kam ſeine zweijährige muſikreformatoriſche Tätigkeit in Hannover und dann — mit Ausſicht auf größte Unabhängigkeit — Meiningen.

„Ein pied à terre in Meiningen an der Spitze der Kapelle, von wo Sie jederzeit nach allen Richtungen der Windroſe ausfliegen können", ſchrieb ihm der kunſtſinnige Herzog, der in ſeinem hohen Ehrgeiz, neben einem berühmten Schauſpiel noch ein vorbildlich durchgebildetes Orcheſter zu haben, glücklich war, eine Größe wie Bülow dafür gewinnen zu können, und des Herzogs hochbegabte Lebens- und Kunſtgenoſſin, die Freifrau Ellen von Heldburg, fügte bittend hinzu: „Akzeptieren Sie nicht nur aus Edelmut, ſondern denken Sie ausnahmsweiſe auch einmal an ſich ſelbſt. Sie ſind «Freiherr» in des Wortes vollſter Bedeutung, in jeder Beziehung." Bülow aber tat gut daran, daß er annahm, denn er hat mit der Meininger Kapelle als Dirigent in ſeinem Leben das Höchſte geleiſtet.

„Ein Kapellmeister muß eine elektrische Batterie im Leibe haben", hatte er einmal geäußert und an anderer Stelle: „Wäre es nicht möglich, als Dirigent und Geschmacksbildner mich der musikalischen Welt in vielleicht nachhaltigem Grade nützlich zu machen?" Hier wurde es ihm möglich, dies im Superlativ zu leisten, nämlich ein kleines, nicht eben bedeutendes Orchester durch dämonische, suggestive Beherrschung und daneben durch gründliche, nimmermüde Einzelarbeit mit dem Ziel, daß jede Einzelleistung sich dem Gesamtkunstwerk in vollem Umfang unterzuordnen hatte, zu höchster Wirkung, ja zum Weltruf emporzuführen. „Vielleicht", schrieb er damals, „gelingt es mir, im kleinen sinfonisch ein Pendant zu seiner (des Herzogs) Musterkomödie zu liefern." In Wirklichkeit hat er Höheres geschaffen.

Mit genialer Intuition und eiserner Willenskraft ging er zu Werke, indem er zugleich durch die Art seiner Tätigkeit auf der Grundlage seiner rücksichtslosen analytischen Methode als ein echter und rechter Erbe Wagners und Liszts den hochstehenden Dirigententyp der Neuzeit endgültig begründete. Die Forderungen, die Wagner in seiner berühmten Schrift „Über das Dirigieren" gestellt hatte, wurden von ihm in die Tat umgesetzt.

Einst hatte der Kapellmeister in der Regel überhaupt nur dann einen regeren Anteil bei den Zuhörern gefunden, wenn er wieder und immer wieder mit eigenen Werken aufwarten konnte. Als Dirigent war er im Grunde nichts weiter als der primus inter pares, höchstens der mehr oder weniger ermunternde Vorbereiter gewesen, der in der Hauptsache „den glatten Ablauf der musikalischen Aufführung" zu überwachen hatte.

Bülow erhob sich zum glanzvollen, begeisternden Führer einer bis ins Kleinste mit allen Feinheiten geistiger und technischer Durchdringung betreuten Armee von Musikern und wollte nichts mehr sein als eben dieser Führer. Carl Krebs, der feinsinnige Kritiker, hat ihn denn auch in seinem Dirigentenbuch in den Mittelpunkt seiner Ausführungen gestellt als denjenigen, der zum ersten Male ganz rein diesen neuen Dirigententyp verkörperte, der auf dem vielgliedrigen Instrument des Orchesters mit der gleichen Sicherheit und Größe spielte, wie als Pianist auf dem Flügel, dessen Blicke, dessen Handbewegungen die Werkzeuge seiner faszinierenden geistigen Beeinflussung waren, der, mit den feinsten Organen für die Erfassung der Wesenseinheit jedes darzustellenden Werkes ausgerüstet, es meisterlich aufbaute, formte und rundete, zugleich die Absichten des Schöpfers erfüllend und seine eigene Anschauung zur Geltung bringend.

Der einzige, dem Bülow zunächst mit den Meiningern huldigte, war Beethoven, „der Erlöser der Menschheit". Später kam vor allem Brahms hinzu. Vom 1. Oktober bis zum 20. Dezember 1880 wurden nur Beethovensche Werke geübt und damit eine Beethoven-Mission im schönsten Sinne vorbereitet. „Dieses letzte Jahr meines Lebens", schreibt Bülow nach Abschluß der Übungen Anfang Januar 1881 an seine alte Mutter in weihevoller Stimmung, „war kein verlorenes, namentlich sein letzter Abschnitt, ich habe meinem Namen, der Mutter, die mir ihn gegeben, ich habe der Kunst Ehre gemacht, ich habe noch niemals so Bedeutendes geleistet, einen solchen Wirkensextrakt sozusagen — zusammengebraut. Nur durch die höchste Anspannung aller Kräfte . . ., nur durch weder nach links noch nach rechts abzulenkende Konzentration meines Kopfes und Herzens ist dieses Große — viele sagen: Epochemachende — zu erreichen gewesen." In dem Dankepilog an seine treue Kapelle nannte er das vollbrachte Werk humorvoll „die Reise um Beethoven in 80 Tagen". Durch haarscharfe technische Ausführung, eindringlichsten geistigen Ausbau und wirkungsvollste Gestaltung der Programme war von ihm mit der kleinen Kapelle eine künstlerische Höhe erreicht worden, auf der sich unter seiner die Musiker hypnotisierenden Leitung größte technische Vollendung und feinste geistige Durchdringung zu einem Wunderbau vereinigten. Der Ruhm der Meininger Kapelle steigerte sich denn auch auf den Kunstreisen, die er mit ihr unternahm, bald zu unerhörten Ausmaßen, ja sie ist mit ihren Musterleistungen für Orchesterspiel sogar stilbildend geworden. Und Bülow konnte mit Stolz sagen: Er war der Schöpfer dieser Herrlichkeiten.

In einem „Muſikaliſche Muſteraufführungen“ betitelten Feuilleton der Weimariſchen Zeitung vom 16. Dezember 1880 finden wir folgende intereſſante Schilderung, die von ihm ſelbſt ſtammt und genau über ſeine Methode und Ziele Auskunft gibt: „Ich arbeite nach den Meininger Prinzipien: Separatproben von Bläſern und Streichern, letztere wieder ſubdividiert in 1. und 2. Geigen, Violen, Celli und Bäſſe. Jede dynamiſche Nuance wird ſtudiert, jeder Bogenſtrich, jedes Staccato genau gleichmäßig vorgezeichnet, muſikaliſche Phraſierung und Interpunktion in jedem Detail probiert. „*In der Kunſt gibt es keine Bagatellen*“, iſt meine Maxime. Dieſes ſeit dem 1. Oktober eifrigſt befolgte Syſtem ſcheint ſich zu bewähren; jedenfalls hoffe ich, künſtleriſchere Reſultate zu erzielen, als irgendwo in Deutſchland noch erzielt worden ſind; ob ich mich irre, werden die öffentlichen Produktionen kundtun. Die ſogenannten materiellen Mittel ſind beſcheiden. *Qualität muß Quantität erſetzen* und ſoll durch außergewöhnliche Arbeit — „das Talent iſt der Fleiß“ — erreicht werden. — Die Konzentration auf Beethoven (vom 1. Oktober bis 20. Dezember wird keine Note eines anderen Meiſters geſpielt) ſchien mir notwendige Bedingung für das Experiment, die Gründung eines «Stiles» zu ſuchen, den Geſchmack von Spielern und Hörern zu bilden.“ Durch das peinlich genaue Studium erſchloſſen ſich auch ihm und ſeinen Muſikern aus den Beethoven-Partituren immer neue Feinheiten und Schönheiten, die er mit großer Eindringlichkeit herausarbeitete.

Und ſo kamen denn, ſogar, ja *gerade* in der Preſſe von *Städten*, die *ſelbſt ganz vorzügliche Orcheſter* hatten, — ich nenne nur Berlin, Wien, Dresden, Hamburg, Leipzig, Köln — Ausrufe voll ſtaunendſter Bewunderung. Ich bringe nur einige von ihnen: „Was Bülow ausgerichtet hat, grenzt an das Wunderbare“; „Unvergleichliche Akkurateſſe des Zuſammenſpiels, bis ins feinſte Detail ausgearbeiteter Vortrag“; „Ein Ausfeilen jeder Einzelſtelle bis zur Spitzenfeinheit“; „Verheißungsvolle Ahnung ward plötzlich zur entzückenden Gewißheit“; „Stellen, deren Ausführbarkeit wir bezweifelten, haben wir von ſeinem Orcheſter überhaupt zum erſten Male klar und deutlich gehört“; „Das ganze Weſen des Kunſtwerks wurde in eine andere Beleuchtung gerückt, und überall entdeckten wir neue Schönheiten, Eigentümlichkeiten, die wir bisher nicht kannten“; „War es doch dem Zuhörer, als ſei ſein geiſtiges Auge plötzlich mit einem Fernglas verſehen, durch das eine fern im Nebel liegende großartige Landſchaft bis in die kleinſten Teile erkennbar wurde, ihn erfreute, mit Grauſen erfüllte und wieder entzückte, und doch zugleich als ein vollſtändig harmoniſches Bild auf ſeine Seele wirkte — ein Blick in die Ewigkeit“; „In dem Pauliniſchen Wort: ‚Der Geiſt iſt's, der lebendig macht‘, iſt der Schlüſſel zum Geheimnis der überwältigenden Erfolge der Meininger zu finden“; „Hans von Bülow ſpielt ſein großes Orcheſter-Inſtrument mit derſelben Virtuoſität, künſtleriſchen Nervoſität und demſelben durchgeiſtigten Können wie ſein Klavier“; „Der geiſtvolle Pianiſt, Dirigent und Schriftſteller iſt ein echter Charakterkopf und *ohne* Duplikat in der muſikaliſchen Gegenwart.“

Kein Geringerer als Eduard *Laſſen* geſtand Bülow, er habe ſeit dreißig Jahren nichts ſo Vollendetes gehört, nur die Pariſer Conſervatoire-Konzerte — die ja ſchon Wagner begeiſtert hatten — ſeien im Techniſchen vergleichbar, geringwertiger aber in der geiſtigen Wiedergabe, und Richard *Strauß* hat noch 1909 geſchrieben: „Das Bild der Werke, die er damals dirigierte, ſteht ſeit dieſer Zeit unverrückbar vor meiner Seele.... Da war nirgends ein Zug von Willkür, alles zwingende Notwendigkeit, aus Form und Inhalt des Werkes ſelbſt heraus. Sein hinreißendes Temperament, ſtets von ſtrengſter künſtleriſcher Disziplin und Treue gegen den Geiſt und Buchſtaben des Kunſtwerks regiert, brachte in peinlichſten Proben die Werke zu einer Reinheit der Darſtellung, die für mich heute noch den *Gipfel der Vollkommenheit* in der Wiedergabe von Orcheſterwerken bedeutet.“

Beim Studium der *Brahms*ſchen Orcheſterwerke ging die Vertiefung in die Partitur und die Hervorzauberung der in ihnen liegenden Herrlichkeiten ſogar ſo weit, daß man nach Bülows Tode vielfach ſtaunte, wenn man in dieſen Werken nicht mehr das Maß von Friſche und Eigenart fand, das man vorher in ihnen gefunden hatte. Man glaubte an ein Märchen. Die Brahms-

schen Werke waren die Begnadeten gewesen, die durch des Zauberers Gunst in einen Zaubergarten geführt worden waren und nun, seit der Zauberer dahingegangen war, nicht mehr das boten, was sie in der Zeit der Verzauberung geboten hatten. Dieser Glaube war natürlich irrig. Der von Philistern und anderen Toren als kühl verschriene Bülow, in Wahrheit ein Mann von tiefster künstlerischer Leidenschaft, hatte nur die Schönheiten der Brahmsschen Schöpfungen aus dem formalen Panzer, in den sie oft eingeschlossen sind, liebevoll und mit genialem Griff herausgeschält und sie den Hörern in all ihrem Edelwert und unter besonderer Hervorhebung des sinnlichen Klanges dargeboten. Sogar Elisabeth von Herzogenberg, die Bülow sonst durchaus nicht gewogen war, schrieb an Brahms nach einem von ihm geleiteten Leipziger Brahmsabend voller Begeisterung: „Rasch muß ich Ihnen sagen, wie herrlich es gestern war; so habe ich Ihre Sachen noch nie gehört. Eine Ahnung von der Wirkung haben wir ja überhaupt immer nur bei der ersten, von Ihnen geleiteten Aufführung gehabt. Das, was folgte, war ja nur ein liebloses Notenablesen. Aber auch, als Sie da waren, wieviel konnten Sie denn in den kurzen Proben herausbeißen? Hier kam alles zu klanglich sinnlicher Wirkung, alles war da, was gewollt wurde, und vor allem ging ein Zug echter warmer Begeisterung durch das Ganze, der denn auch seine Wirkung nicht verfehlte und das Publikum endlich einmal aus seinem Gewandhäuschen brachte." Wir fühlen: hatte Bülow auch aus den Brahmswerken nichts gemacht, was sie nicht enthielten, so war seine Art der Auslegung doch etwas Unvergleichliches. Das sah man eben, als nach seinem Tode andere „Berufene" versuchten, die Brahmsschen Nüsse zu knacken. Ein in der Brahms-Auslegung ihm einigermaßen, allerdings nach anderer Seite Ebenbürtiger ist wohl, trotz Steinbach, erst wieder Nikisch gewesen, und heute scheint unter den großen Dirigenten Furtwängler, wenn auch wieder in anderer Art, das Brahmsbild am genialsten zu gestalten. Brahms selbst aber hat an den Bülow feindlichen Ferdinand von Hiller die für seine herbe, zurückhaltende Art vielsagenden Worte geschrieben: „Ich war in Meiningen, um vor allem ein neues Klavierkonzert in Ruhe und ohne die unbehagliche Aussicht auf ein Konzert spielen und probieren zu können. . . . Warum denn da und bei Bülow, der freilich ein sehr eigengearteter, streitlustiger, aber doch ein geistreicher, ernster und tüchtiger Mann ist? Du mußt Dir vorstellen, wie ganz eminent seine Leute eingeübt sind; kommt nun Unsereins dazu und musiziert mit ihnen, wie ihm ums Herz ist, so weiß ich nicht, wo er es vortrefflicher haben kann." Und daß er mit der Bülowschen Auffassung seiner Werke einverstanden war, ergibt sich aus einer Äußerung von Bülow selbst, die auch sonst bekannt zu werden verdient. Nach einem Konzert in Bremen machte ein Musiker den Versuch, Bülow „festzunageln", indem er an einer Stelle der Partitur der Eroica beweisen wollte, daß Bülow eine Stelle nicht „Beethoven'sch" genommen habe. „Ich will Ihnen etwas sagen", erwiderte Bülow, „Brahms, bekanntlich der größte Meister unter den jetzigen Komponisten, hat mir erklärt: ‚Bülow, Du kannst meine Sachen spielen, wie Du willst'. Wieviel mehr kann ich das bei Beethoven, von dem kein Mensch bei vielen Stellen mehr weiß, wie er sie eigentlich gewünscht hat."

„Die Triumphe, die ich gefeiert habe," schrieb er nach den ersten Erfolgen beglückt, „entziehen sich jeder Schilderung. Sieg überall, wo ich mit meinen fünfzig Leuten, statt, wie früher, nur meinen zehn Fingern, hingekommen! Wahrlich, ich glaube, muß glauben an eine Mission, muß Gott danken, daß er mir Kraft verliehen hat, sie so glänzend zu beginnen, darf zur Vorsehung hoffen, daß ich sie vollenden werde."

Ein besonders „gefährliches" Experiment hatte er bereits am 19. Dezember 1880 als Abschluß der „Reise um Beethoven in 80 Tagen" zum ersten Male gemacht, nämlich die 9. Symphonie — diese nach der auch damals noch bestehenden Ansicht so mancher sogenannten Gebildeten „verwerfliche Verirrung eines tauben und verwirrten Hirns" — zweimal hintereinander (mit halbstündiger Pause) aufgeführt. Er hat das dann mehrfach wiederholt und naturgemäß viel Widerspruch gefunden. Auch bei der 3. und 4. Brahms-Symphonie und anderen Brahmsschen Orchesterwerken brachte er solche Doppelaufführungen. Und

einer Hamburger Musikgröße riet er, das Gleiche auch bei dem Brahmsschen Requiem, da es nur fünf Viertelstunden dauere, tun zu lassen. Auf einem Notizzettel an den Musikagenten Hermann Wolff aus dem Jahre 1886 finden sich von ihm folgende Vorteile dieses Verfahrens angegeben: 1. Mehr Zeit zu sorgfältigem Einstudieren und somit raffiniertere Aufführung und 2. Leichtere Insinuation neuer Auffassung und Gewöhnung der Hörer daran. Nach der Doppelaufführung der 3. Brahms-Symphonie schrieb er aus Meiningen an Wolff: „Das Konzert vom 3. mit der III. (von Brahms) bis hat über mein Erwarten eingeschlagen. Brahmsverehrer aus Naumburg und Merseburg, die's doch so bequem haben, die Sinfonie übermorgen in Leipzig zu hören, sind wegen des verdoppelten Genusses hierher gereist. Sie wissen, mit welchem Zeitverlust es sich hierher wallfahrtet!" Eine Einbürgerung der Doppelaufführungen gelang aber nicht. Der sonst Bülow sehr gewogene Hanslick sprach den meisten wohl aus der Seele, als er ablehnend schrieb: „Bülow ließ in einem und demselben Konzert die ganze 9. Sinfonie von Beethoven zweimal nacheinander spielen! Wir können diese väterliche Maßregel, das begriffsstutzige Publikum zum Verständnis eines kolossalen Werkes zu führen, schwer begreifen; es bleibt immer eine ästhetische Roßkur, bei welcher der Patient draufgehen kann. — Allerdings kann man daraus den feurigen Glaubenseifer erkennen, mit dem Bülow das Beethoven-Evangelium predigt und die Ungläubigen gleichsam mit Feuerspritzen tauft."

Und doch, nicht alle ließen sich abschrecken. Das beweist der Brief, den nach der Doppelaufführung der Neunten Frau von Heldburg, zugleich im Namen des Herzogs, an Bülow schrieb: „Sonntag abend. Im Elysium geschrieben. Einziger Meister! Ich weiß zwar gar nicht, wo ich Worte hernehmen soll, um Ihnen auch nur ein bißchen zu sagen, was wir für Sie fühlen, was Sie heute abend aus uns gemacht haben, aber schreiben muß ich Ihnen doch. So viel wie heute abend habe ich der Kunst noch nie verdankt, und das Andenken an diese Stunden, der Dank für Sie wird nie in mir erlöschen. Möchten Sie einen Lohn für so viel Aufopferung, Hingabe und Liebe in dem Bewußtsein finden, viele selig gemacht zu haben. Liebster Unique, schlafen Sie wohl, wenn Sie können, wir können's nicht, wollen's aber auch gar nicht. Das ganze Schloß rast vor Entzücken. Ihre bis ans Ende von ganzem Herzen dankbare E. v. Heldburg." Auch Carl Krebs hat die Berechtigung der Doppelaufführungen bei der Neunten empfunden. Er hatte das Konzert besucht mit dem Vorsatz, das „seltsame Experiment" nicht bis zu Ende anzuhören, sondern nach der ersten Aufführung wegzugehen. Aber als es soweit war, saß er in tiefster Ergriffenheit da und konnte den Anfang der zweiten Aufführung gar nicht erwarten. So beredt hatte das herrliche Werk noch nie zu ihm gesprochen. „Unvergeßlich", schrieb er später, „wird mir besonders das Adagio bleiben: wie Bülow hier den Seitensatz in D-dur sang, mit größter Zartheit und doch mit inbrünstigem Gefühl gesättigt, das ist unbeschreiblich. Noch heute zittert mir dieser Klang im Ohr, und so sehnsüchtig ich seitdem nach ihm ausgehorcht, so viele Aufführungen der Neunten ich danach erlebt habe, niemals ist mir auch nur annähernd Ähnliches wieder begegnet." Und so ist es noch vielen anderen ergangen.

Fünf Jahre ist Bülow in Meiningen geblieben. Dann trat er zurück, weil ihm die zugesicherte Unabhängigkeit doch nicht beschieden war, und auch aus anderen Gründen, und wurde wieder der freie Mann, der seinen Idealen ungehindert nachgehen konnte. Es kam noch seine große Zeit in Hamburg und Berlin, 1894 erlöste ihn der Tod von schwerem Leiden.

Die Meininger Kapelle aber hat ihm noch viele Jahre Ehre gemacht. Dirigenten wie Richard Strauß, Fritz Steinbach, Max Reger sorgten dafür, daß sie ihre imponierende Höhe bewahrte. Dann aber hat sie, nicht zuletzt durch den Krieg und seine Folgen, ihre Vormachtstellung verloren. Wenn in der schönen alten Residenz die Geister der großen Zeit umgehen, dann werden sie sich auch vor dem neigen, der ihre Kapelle einst groß und berühmt gemacht hat, vor dem sarkastischen Spitzbart mit den scharfen Augen, dem kühnen, hochfliegenden Geist und dem heißen, edlen Herzen, Hans von Bülow.

Drei unbekannte Briefe Hans von Bülows an Hofkapellmeister Emil Büchner-Meiningen.*)

I.

An Hofkapellmeister Emil Büchner (Meiningen).

Hannover 18 Okt. 79

Mein sehr geehrter Herr Kapellmeister!

Ihre geschätzten Zeilen, die so eben empfangen, will ich sofort, kann sie aber nur lakonisch beantworten. Ich bin vier Tage bettlägrig gewesen, stehe auf sehr schwachen Füßen und weiß nicht wie ich es fertig bringen werde Alles dieser Tage Versäumte — auch Correspondenz — nachzuholen.

Ich verkenne gewiß die großen Schwierigkeiten nicht, welche unsres hochverehrten gnädigen Herrn [Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen] schönes Projekt — an dem ich meine Mitschuld stolz bekenne — darbieten mag. Es scheint mir aber passend, daß Sie selbst Sr. Hoheit direkt hiervon Anzeige machen resp. sich Vollmacht erbitten, dieselben zu überwinden. Was mich anlangt, so kann ich nur mich selbst mit der Partitur im Kopfe mitbringen, keine Solosänger noch sonstiges Material — ausgen. correcte, von Prof. Joachim selbst genau bezeichnete Geigenstimmen u. etwa erleichterte (für meine hiesige Singakademie phrasierte) Chorstimmen — die ich Ihnen seiner Zeit also etwa Anfang Dezember gern zusenden lassen werde. Die Verlegung auf 29 (Probe), 30 (Auff.) Dez. ist mir überraschend: doch wird mich des befreundeten Intendanten Güte durch Veränderung des Opernrepertoires in den Stand setzen, mich zu accomodiren.

Bezügl. des Orchesters glaube ich, daß 8 I Vl. 6 II Vl. 4 gute Violas 4 do Celli 4 Bässe genügend sein werden, daß diese Anzahl jedoch zugleich als ein minimum zu betrachten wäre, unter welches nicht hinuntergegangen werden könnte.**)

*) Hans von Bülow fühlte sich Ende des Jahres 1879 in seiner Tätigkeit als Hofkapellmeister an der Oper zu Hannover nicht mehr an der ihm gemäßen Wirkungsstätte. Obwohl wiederholte Entlassungsgesuche durch seinen Freund, den Generalintendanten Hans von Bronsart, immer wieder vermieden oder zurückgewiesen wurden, führte eine Beschwerde des Kammersängers Schott zum endgültigen Bruche, in welchem er unterm 6. Okt. 1879 endgültig seine Stellung in Hannover niederlegte. Schon unterm 5. Nov. 1879 wurde ihm von Meiningen aus das Anerbieten gemacht, dort den Posten eines Intendanten der Hofkapelle zu übernehmen. Und diese damals schon schwebenden Verhandlungen führten dazu, daß Hans von Bülow in Meiningen die Aufführung der 9. Symphonie Beethovens vorbereitete, die anläßlich des Weihnachtsfestes gewissermaßen als Symphoniefest am 30. Dezember 1879 stattfinden sollte. Diese Aufführung mußte jedoch wegen Erkrankung des Herzogs an einer Lungenentzündung unterbleiben und fand dann erst im Jahre 1880 im Rahmen eines großen Beethovenzyklus, den Hans von Bülow veranstaltete, statt. Die Aufführung erweckte dadurch besonderes Interesse, daß Hans von Bülow es erstmals unternahm, die 9. Symphonie Beethovens an einem Abend zweimal hintereinander — zum besseren Verständnis der Zuhörer — aufzuführen. Diese Aufführungen hatten einen solch künstlerischen Erfolg und erregten in ganz Deutschland so außerordentliches Aufsehen, daß ihm seitens der Stadttheaterdirektion Leipzig der Antrag gemacht wurde, dort ebenfalls die 9. Symphonie gegen ein Honorar von Mk. 1000.— zu dirigieren. Er „fühlte sich aber stolz und glücklich, absagen zu können". —

Die hiermit zum Abdruck gelangenden bisher unveröffentlichten Briefe Hans von Bülows möchten zugleich Anlaß sein auf seine bei Breitkopf & Härtel in Leipzig (1895—1908) erschienenen „Briefe und Schriften" (8 Bände), die von seiner Gattin Marie von Bülow herausgegeben wurden, nachdrücklichst hinzuweisen. Auch das „Leben Hans von Bülows, dargestellt aus seinen Briefen", wurde von Marie von Bülow verfaßt und bei Breitkopf & Härtel verlegt. Die „Briefe und Schriften Hans von Bülows" bieten eine wahre Fundgrube an Köstlichkeiten, zugleich aber auch geben sie Bilder aus der Zeitgeschichte in so eindringlicher Form, daß es daneben nur ganz wenig ähnlich treffliche Briefschätze in unserer Musikliteratur gibt. B.

Spezielle „Intentionen", um welche Sie die Güte haben mich für Vorproben zu befragen, könnte ich Ihnen schriftlich nicht auseinandersetzen. Correkte Ausführung correkter Parthieen — auf solche Basis hin wage ich es, mit zwei instrumentalen und einer vokalen Probe eine des Mäzens würdige Aufführung zu Stande zu bringen. —

Bezüglich Ihrer sonstigen Mittheilungen über Ihre künstlerische Thätigkeit verfehle ich nicht, Ihnen meine aufrichtige Anerkennung und Sympathie auszusprechen, freilich zugleich mein Bedauern, daß es sich mir nicht ziemt, den Anwalt bezüglich Ihrer pia desideria zu machen. Das Große, was Ihr Fürst in einer Branche zuwege bringt — kann ihn bei dem von Ihnen zugestandenen Mangel alles Musiksinnes im Publikum von Meiningen doch nicht für Anderes noch engagiren?

In Eile — mit hochachtungsvollen Grüßen

Ihr ergebenster

H v Bülow

**) [E. N. am Ende des Briefes:] Selbstverständlich drei Flöten (incl. Piccolo), vier Hörner, zwei Trompeten, Contrafagott (Tuba) u. Schlaginstrumente im Finale — der Partitur gemäß.

Wie die Eisenacher Damen nach dem Conzerte zurückzuexpediren wären, darüber zu bestimmen fühle ich mich sehr incompetent. Eventuell wäre — wenn kein Extrazug möglich — das Conzert auf den Nachmittag zu verlegen. Doch das ist nur ein sehr müßiger Einfall.

Solisten würde ich — sehr unmaßgeblich — meinen, von Weimar kommen zu lassen, je nach Zweckmäßigkeit und mäßiger Kostspieligkeit.

[Hier endet das P. S.]

II.

An Hofkapellmeister Emil Büchner (Meiningen).

Hannover 18 Nov. 79

Verehrter Herr Kapellmeister,

Das ist ein wahres Malheur, daß die Soli in der Neunten so componirt sind, daß sie nicht von schätzbaren Dilettanten sondern nur von unschätzbaren Künstlern (gäbe es dergleichen) geziemend ausgeführt werden können! Ich weiß keinen Rath: woher (aus der mir zieml. fremden Nachbarschaft Ihrer Residenz) nicht allzutheure Gäste zu beziehen sein könnten. Leipzig? Berlin? Mit Mittelgut d. h. Mittelmäßigkeit wäre den feinen Ohren unseres gnädigsten Fürsten schwerlich gedient; andererseits schrecke ich vor dem Gedanken zurück, Veranlassung zu Unkosten zu geben, die bei noch so starker Betheiligung Ihrer Mitbürger und sonstiger Bahnzuzügler unverhältnißmäßig ausfallen müssen.

Aus diesem Grunde habe ich Frau Baronin v. Heldburg andere Conzertvorschläge unterbreitet, über deren Genehmigung seitens Sr. Hoheit ich noch nichts vernommen habe. Wollen Sie die Gewogenheit haben Sich persönlich darnach zu informiren?

Mit der kön. Intendanz hierorts habe ich leider (?) keine Beziehungen mehr. Ihnen dürfte es jedoch in höchstem Auftrage leicht werden, die alten Stimmen (aus der Joachimschen Zeit) der 9ten von hier aus leihweise zu requiriren. Bezüglich des Chores habe ich im $\frac{6}{4}$ Takte praktisch bewährte (keinesfalls pietätlose) Alterationen vorgenommen, die ich Ihnen binnen Kurzem aufzeichnen werde. Ende dieser Woche sollen sie auf alle Fälle in Ihren Händen sein.

In Eile mit freundl. Gruße

Ihr hochachtungsvoll ergebener

H v Bülow

III.

An Hofkapellmeister Emil Büchner (Meiningen).

Hannover, den 17. Dez. 1879

Verehrter Herr Kapellmeister!

Pardon zunächst wegen des Briefpapiers: Das meinige ist mir ausgegangen und ich bin verhindert darnach auszugehen.

Danke bestens für die erfreulichen Mittheilungen. Richard Wagners Progr. der 9ten ist natürlich auch für mich Quasi-Evangelium, doch wage ich (quod licet Jovi u. s. w.) nicht Alles, was er darf.

Da Sie freundlichst vorprobiren, so möchte ich Ihnen natürlich wesentliche Dementis ersparen. Deßhalb ein paar flüchtige Notizen.

I. — Ritardando niemals über die 4 [Notenbeispiel] ausdehnen.

— Bei der Wendung nach A moll decrescendo oben (Bläser) starkes crescendo in den Bässen (Gegenbewegung).

— Strenge Controllirung von [Notenbeispiel] und [Notenbeispiel]

— Takt 34 u. 35 Vl. I u. Alto die herabgleitende 32stel Tonleiter anderes phrasiren — Bogen von *b* ab neu, do. von *cis*.

— Überhpt. stets frische Bogen — dem leidenschaftl. Ausdrucke zu Gunsten.

II. In dem — ◡◡ ff der Streicher auf *c* wie auf *d* nur die Hälfte der Streicher spielen lassen und zwar sehr energisch aber die Bläser niemals übertönend.

Trio nehme ich sehr schnell. Aber die himmlischen Melismen Anfang des 2ten Theils (des Trio) müssen ganz langsam einstudirt werden, bis höchste Innigkeit erreicht ist.

Daß im Anfange des Scherzo der dux immer zu dominiren hat, na — das wissen Sie ja länger und ebenso gut als ich.

III. Adagio so langsam als möglich (mit dem Athem) dagegen Andante beinahe drängend. Vorletzter Takt 4tes Viertel [Notenbeispiel] *pp* F Schlußtakt vor dem Beginn der Coda (die 20 Takte lang) also 21ster v. rückwärts muß in der 2ten Hälfte stark ritardirt werden, sonst klingts sehr lumpig. Hierzu fordert ja auch der Harmoniewechsel

$\overset{7}{f}$—$\overset{8}{ges}$ $\overset{6}{\overset{5}{es}}$—$\overset{7}{f}$ ebenso gebieterisch auf als der Gesang der ersten Geige.

IV. Recitative vor Allem nach Vorschrift in tempo. Einige Bogen nicht überflüssig z. B.

beim 2ten (Rec.) Schluß *c b*

„ 3ten Takt 3 *b a* T. 7 *d b* etc.

„Ist Fagott für uns, wer mag wider uns sein" trifft in der Einleitung hoffentlich zu. 15 Takte vor der Wiederkehr des Presto $\frac{3}{4}$ habe ich während der ersten 6 Takte die Hörner abwechselnd die Melodie (1 Fag. 1 Clav. 1 Hb. 1 Fl.) unterstützen lassen.

Der Aufschrei ist jedenfalls mit der Wagnerschen Modifikation zulässig.

Im Fugato B dur $\frac{6}{8}$ halte ich allerhand kleine Unterstützungen des Themas durch die Hörner rathsam.

Selbstverständlich ist im $\frac{6}{4}$ jede Lücke der Trompeten u. Hörner zu stopfen: so daß das ganze Motiv gegeben wird wie seitens der Posaunen.

Vielleicht habe ich zu viel geplaudert, vielleicht zu wenig.

Ich muß meine Eilfertigkeit rechtfertigen, kann es auch wohl mit Hülfe einliegenden Zettels.

Doch will ich Ihnen sehr gerne morgen obengemeldete Modificationen für's Finale aufnotiren, wenn Sie meinen, daß es besser ist, nicht bis zu meiner Ankunft damit zu warten.

Ich habe am 23sten noch meinen Gesangverein (Brahms' Requiem, Mendelssohns Walpurgisnacht) noch für das Conzert vom 3. Jan., das Brahms selbst dirigiren wird, zu drillen. Fahre dann mit dem Courierzug 1^{48} Nachts ab, komme am 24. Früh 10^{32} an, möchte mich erst im Hotel de Saxe vom Reiseschmutz befreien, bevor ich Sr. Hoheit meine Aufwartung mache. Wollen Sie mir durch Bestellung eines wohlgeheizten Zimmers hierzu freundl. Beihülfe leisten? Auf das Vergnügen Sie wohl u. frisch wiederzusehen, in Eile

Ihr hochachtungsvoll ergebener H v Bülow

Gegen die Verdunklung der Opernhäuſer!

Von Alfred Heuß, Leipzig.

So die 100prozentig ausgegebene neue Sachlichkeit nur wenigſtens etwa zehn Prozent echt wäre, ſo hätte man ſchon längſt mit einer nachromantiſchen Gepflogenheit, die unmittelbar vor dem Krieg in ſämtlichen deutſchen Opernhäuſern wie die Peſt ſich verbreitete, aufgeräumt: die allmählich immer gründlicher durchgeführte Verdunklung des Zuſchauerraums bei Opernvorſtellungen. Früher war dieſer nämlich, wie dem jüngeren Geſchlecht geſagt werden muß, immerhin ſo weit erleuchtet, daß, wer eine Oper auch in textlichen Einzelheiten verfolgen und ſich der Muſik allein nicht ausliefern wollte, die Gelegenheit hatte, immer wieder einmal das Textbuch zu Rate zu ziehen, was ihn nicht im mindeſten hinderte, die Vorgänge auf der Bühne zu verfolgen, im Gegenteil ihm die Mittel gab, ſie auch beurteilen zu können. Die etwa bis zur Zuchtloſigkeit geſteigerte Eigenwilligkeit heutiger Spielleiter führt ſich auch wenigſtens zu einem Teil darauf zurück, daß ſie ohne wirkliche Kontrolle der Zuhörer ihre Manipulationen im „Dunkeln" vornehmen können.

Ich ſagte, früher ſei das anders geweſen. Dieſes Früher bezieht ſich ſogar auf Zeiten, in denen die Beleuchtungsfrage eines der ſchwierigſten und heikelſten Kapitel des Theaterbetriebs bildete, ſo daß die Aufführungen vielfach an Nachmittagen ſtattfinden mußten. Um aber den Text wirklich verfolgen zu können, wurden in einer der blühendſten Opernzeiten, die wir kennen, der der venetianiſchen Opern im 17. Jahrhundert, Wachslichter mitgenommen, damit der Operntext auch wirklich nachgeleſen werden könnte, wie Hermann Kretzſchmar in ſeinen venetianiſchen Opernarbeiten auf Grund der vielen Oelflecken, die in den erhaltenen Librettis ſich finden, nachwies. Es iſt dies ungemein bezeichnend, vor allem deshalb, weil erſichtlich wird, daß trotz des damals ſehr kleinen Orcheſters und eines Orcheſterſatzes, der die Geſangſtimmen keineswegs unterdrückte, die Hörer dennoch das Bedürfnis empfanden, ſo genau als möglich das Wort zu verfolgen, weil es mit dem deutlichen Verſtehen desſelben in der Oper ſchon damals ſeinen Haken hatte. Und nun bei unſern oft hundertköpfigen Orcheſtern und einem Orcheſterſatz, der mit einem gewiſſen Recht als ſinfoniſch bezeichnet worden iſt! Doch wir müſſen noch etwas weiter ausgreifen.

Der ſtockdunkle Opern-Zuſchauerraum kommt keineswegs etwa vom Schauſpiel her, obwohl hier der Verdunklung keine künſtleriſchen Gefahren entſpringen, ſondern von den Bayreuther Feſtſpielaufführungen in mechaniſcher Übertragung auf gewöhnliche Theater. In Bayreuth läßt ſich die Verdunklung einigermaßen — denn auch hier wird das Ideal keineswegs erreicht — begründen, weil erſtens das Orcheſter verdeckt iſt, zweitens die Sänger größte Sorgfalt auf eine deutliche Ausſprache zu legen haben, drittens gerade die eigentlichen Zuhörer ſich mit dem Text derart vertraut gemacht haben, daß es, wenigſtens früher, viele gab, die ihn ſozuſagen auswendig kannten. All dies fällt, wenigſtens zu einem erheblichen Teil, bei gewöhnlichen Aufführungen weg und zudem kommen hier auch die Werke der übrigen Opernliteratur in Betracht, von denen die nachwagnerſchen vielfach derart angelegt ſind, daß nicht wenige Zuhörer geſtehen, ſie hätten während des ganzen Abends auch nicht ein Wort wirklich verſtanden. Die Oper alſo als eine Art geſungener oder beſſer, „geſchrieener" Pantomime! Und gerade damals, als die gepfefferten Muſikopern anrückten, wurde mit der ganz allmählich immer gründlicher werdenden Verdunklung begonnen. Ich habe dieſe Zeit in Leipzig verlebt, kämpfte dagegen, ſo gut es ging, aber es nützte nichts, die Zeit einer immer mehr um ſich greifenden Verdunklung Deutſchlands — nicht nur etwa der Operntheater — hatte begonnen; ein Gott hätte nichts ausrichten können. Ich erinnere mich auch, wie ich mit einem Hinweis auf England zu operieren ſuchte. Dort führte der allgewaltige Wagnerdirigent Hans Richter die Verfinſterung ein, trotzdem er gleich in der erſten Vorſtellung auf ſtarken Widerſtand ſtieß. Was taten nun aber die Engländer? In der folgenden Aufführung — es handelte ſich um den Nibelungen-

ring — hatten sie sich mit elektrischen Taschenlämpchen versehen, so daß das Theater, wie es in den Zeitungen hieß, voller Glühwürmchen schien. Es ist damals in Deutschland viel über die „unmusikalischen Engländer" gelacht worden, die eben nicht musikalisch genug seien, eine Oper, und gerade auch eine Wagnersche, ohne Text verstehen zu können. Das Bezeichnende ist ja eben darin zu finden, daß die Verdunklung auf gar keinen Widerstand in Deutschland stieß, sie weit eher als stimmungfördernd begrüßt wurde. Damals breitete sich auch der Umschwung von einer geistigen Musikanschauung in eine rein musikalische vor, in der wir zur Zeit leben und uns auf sie ein Gewaltiges einbilden. Zu sagen ist auch lediglich: Mochten die Grundlagen einer geistigen Musikanschauung im 19. Jahrhundert hinsichtlich der Musik b e t r a c h t u n g noch so unvollständig und mangelhaft bereitet sein — so daß sich denn auch kein wirklicher Bau auf ihnen erheben konnte und das Errichtete zusammenstürzen mußte, als sich ein anderer Wind erhob —, es waren trotz allem geistige Anschauungen, die da herrschten, Anschauungen, denen wir das Beste auch in der Tonkunst des 19. Jahrhunderts, vor allem das Kunstwerk Richard Wagners, verdanken. Es sind letzthin, in den Aufsätzen H. K ö l t z s c h, harte Worte über die Ausläufer dieser Musikanschauung gefallen, mit Recht insofern, als eine geistige Musikanschauung erst dann wieder volle Lebensberechtigung erlangen wird, wenn der Boden für sie mit einer ganz neuen, bis dahin überhaupt noch nicht vorhandenen Sorgfalt bereitet worden ist, „überspitzt" und insofern sogar ungerecht aber im Hinblick darauf, als eine Musikbetrachtung, die aufs Seelisch-Geistige im Kunstwerk hinzielt, selbst bei aller Subjektivität die Tonkunst in den Bereich des Allgemein-Menschlichen stellt, wo diese nun einmal, so sie wirklich echt ist, ihre tiefsten Lebenswurzeln hat. Eine höhere, über den Tag hinausgehende, kunstwissenschaftliche Berechtigung wird diese Musikbetrachtung aber nur dann erlangen, wenn sie sich derart streng in den Dienst des Kunstwerks stellt, daß das Menschliche wie eine reife Frucht vom Baume fällt.

Was hat das nun mit der Verdunklung der Operntheater zu tun? Ich denke sogar sehr viel: Ohne ein genaueres textliches Verständnis läßt sich eine Oper weder beurteilen noch aber, was für die allermeisten Zuhörer vor allem in Betracht kommt, in jenem Sinn verstehen, daß die Musik auch als etwas Sinngemäßes, Bestimmtes zu ihnen sprechen kann. Das hat zunächst den entscheidenden Nachteil, daß ein Wichtigstes im Menschen, eben das Geistige, gar nicht oder nur mangelhaft — sofern es eben ausgeschaltet ist — beschäftigt wird, ein mächtiger, auf den ganzen inneren Menschen wirkender Quell der Anregung und inneren Befruchtung also gar nicht zum Fließen kommt. Noch ein Anderes spielt hier mit. Da schließlich doch jeder einigermaßen geistige Hörer wissen möchte, was denn da oben auf der Bühne wirklich vorgeht, und zwar nicht nur so ganz im allgemeinen, wie es sich im Verlauf der Oper ungefähr herausstellt, so macht er zunächst den Versuch, hinter den Sinn möglichst jeder einzelnen Szene zu kommen, und richtet deshalb seine Aufmerksamkeit im besonderen auf das textliche Verständnis. Der Mißerfolg stellt sich aber bald genug ein. Die einseitige Anspannung auf das Textliche läßt ihm viel von der Musik entgehen, zweitens aber wird ein befriedigendes Verstehen des Textes doch nicht erzielt, und so wird und muß der Hörer den Kampf um das Wort im Verlauf der Vorstellung aufgeben und sich auf die Brocken beschränken, die ihm der Zufall in den Schoß wirft; das Endergebnis ist jedenfalls unbefriedigend. Ob er will oder nicht, er sieht sich der Musik im dramatisch-textlichen Sinn ausgeliefert, steht ihr nicht als freier, unabhängiger Mensch mit Urteilsvermögen gegenüber, sondern als ein seiner vornehmsten Kraft beraubter, und gleicht einem Mann, der seine Unterschrift hergeben muß, ohne eigentlich zu wissen, worum es geht.

M u s i k h ö r i g e ! Wir sind es in einer Art geworden, die, sagen wir es offen, eines höherstehenden Menschen unwürdig ist, mag gerade dafür, daß eine Oper nur als „absolute" Musik gemessen werden solle, ein S c h o p e n h a u e r als Kronzeuge angeführt werden. Abgesehen davon, daß dieser große Philosoph mit seiner Einstellung auf R o s s i n i als Opernästhetiker ein besonderer Fall ist, handelt es sich bei der vollständigen Verdunklung des Zuschauerraums um keine gesund romantische, sondern eine ungesund nachromantische Erscheinung, die denn auch

erst in unserm Jahrhundert auftrat. Und ich denke, wenn wir das Ungesunde der Vorkriegszeit wegzuschaffen bemüht sind, so gehört hiezu gerade auch die so streng durchgeführte Verdunklung nicht nur des Zuschauerraums in Opernhäusern, sondern auch die der Geister überhaupt, für die jene geradezu als sinnbildlich angesehen werden kann. Wenn Wagnersche Werke vielfach als zu lang für die heutige Zeit angesehen werden, so hängt dies auch damit zusammen, daß keine Möglichkeit mehr gegeben ist, die Vorgänge auf der Bühne im Einzelnen zu verfolgen, wobei noch ganz erheblich mitspielt, daß die heutigen Zuhörer mit Wagners Werken nicht mehr so vertraut sind wie vor zwanzig Jahren. Der dunkle Zuschauerraum gewöhnt den Opernbesuchern geradezu geflissentlich jede geistige Mitarbeit ab, weil sie nahezu unmöglich gemacht wird, und das bedeutet eine nicht zu verantwortende stärkste Einbuße am Gebrauch unsrer geistigen Kräfte. Und daß stundenlanges, nicht immer wieder geistig aufgefrischtes Musikhören schlapp macht, ist ja selbstverständlich; da müssen denn auch diese Werke viel zu lang erscheinen.

Sind wir nun heute aber wirklich so „stimmungsvoll" veranlagt, daß uns ein wirklich nicht starker Lichtschein im Zuschauerraum um alle Stimmung bringt? Ach, da könnt ihr modernen Leute mir mit eurem Getue doppelt leid tun. Man befürchte auch wirklich nicht, daß nunmehr die ganzen Zuhörer einen Text hätten und gelegentlich einen Blick in ihn werfen würden; das war auch früher nicht der Fall. Denjenigen aber, für die eine Oper ein dramatisches Kunstwerk ist und kein nur musikalisches, die infolgedessen — gerade auch bei neuen Opern — wissen möchten, was denn eigentlich auf der Bühne vorgeht, und die deshalb nicht gewillt sind, sich dem Komponisten und seiner Musik auf Gnade und Ungnade zu ergeben, kurz den Hörern, die wachen Sinnes und regen Geistes einen klaren Einblick in das Geschehene auf der Bühne und mithin auch die Musik haben wollen, denen sei, wie es in früheren Zeiten der Fall war, Gelegenheit gegeben, ein ganz selbstverständliches Bedürfnis geistiger Menschen zu befriedigen. Darum weg mit dieser sinnbenebelnden und geistschwächenden nachromantischen Gepflogenheit! Die Operntheater werden zu allem hin sich neue Freunde gewinnen, und zwar solche aus der geistigen Welt, die denn auch hundertfach wiegen. Für wen wollen wir aber eine neue Zeit bereiten, für die Gleichgültigen und Geistesträgen oder die hellen Sinnes Kunst und Leben zu erfassen gewillt sind?

Hans im Glücke.

Ein musikalisches Märchen.

Von Otto Ernst.

Hans von Bülow war soeben gestorben und nun bereits auf dem Wege zum Himmel. Mit ganz kurzen Schritten schnellte er sich durch den Weltraum.

Er horchte auf: die Harmonie der Sphären!

Er neigte das Ohr. Plötzlich streckt er gebieterisch die schwarz behandschuhte Hand aus: „Der Stern da ganz hinten — der kleine blaue — höher das *gis*!"

Als seinem Ohr Genüge geschehen war, schritt er mit einem zufriedenen Lächeln weiter, mit so einem anerkennenden Imperatorenlächeln, das Hunderttausende beglücken kann. Die Sterne leuchteten ordentlich auf und gaben sich doppelte Mühe.

Ob man ihn droben einlassen würde? Hm. Jedenfalls war er unsterblich; ob im Himmel oder in der Hölle — was macht das schließlich aus?

„Hans von Bülow, Hofpianist Seiner Majestät des Deutschen Volkes," stellte er sich bei Petrus vor.

„Kenn ich nicht", knurrte Petrus und holte aus einem riesigen Bücherregal den dreiundneunzigtausendsten Band des „Universum": „Buchholz bis Bullerjahn."

„Unmusikalischer Mensch!" schnauzte Bülow vor sich hin, indem er nervös auf und ab trippelte.

„Legitimation?" brummte der Heilige weiter.

Jetzt aufs höchste belustigt, fing Bülow plötzlich an, wie ein Hahn zu krähen.

„Was soll das?" fragte Petrus.

„Die Musik, mein Herr, die Sie kapieren. Sie gewohnheitsmäßiger Meisterverleugner! Am Ende schlagen Sie mir noch 'n Ohr ab. Adieu!"

Raschen Schrittes ging er durch die Himmelstür und ließ den grenzenlos verblüfften Torwart stehen.

Im Himmel war gerade Hauptprobe zu einem Abonnementskonzert. Am Dirigentenpult stand irgend ein obskurer Hofengel, den Kopf in die Partitur der „Eroica" vergraben und in die blaue Himmelsluft hineintaktierend.

Bülow hatte sich ungeduldig eine Zigarette angesteckt und hörte den ersten Satz zu Ende.

„Bravo, meine Herren, bravo," rief er, leis in die Hände klatschend, „das nennt man Propaganda für die Hölle machen."

Die Künstlerschar brach in einen Sturm der Entrüstung aus. Gerade war man im Begriff, den kecken Mann mit dem dünnen Knebelbart durch einen Diener hinausführen zu lassen wie aus einer Hofoper, als der liebe Herrgott erschien. Diesem wurde der unerhörte Vorfall berichtet.

„Mein lieber Hans — oder Hanusch? — oder Janos? — oder wie?" fragte der Herrgott mit einem feinen Lächeln.

„Hier bitte Johannes!" erwiderte Bülow, auch mit einem göttlich-feinen Zug um die Mundwinkel.

„Also, mein lieber Johannes, was gefällt dir denn an meinem Orchester nicht?"

„Die Musik, Majestät; das andere ist ganz gut."

„Na na na, Bülow, deine scharfe Zunge mußt du hier besser im Zaume halten," versetzte der himmlische Vater etwas ärgerlich. „Deine Ohren sind zu grob für die himmlische Musik!"

„Pardon, Majestät," stieß Bülow hervor, in höchster Erregung auf und ab laufend, „Ihre Autorität in Ehren — ich lasse mir alles gefallen — aber auf mein Ohr — auf mein Ohr laß ich nichts kommen — das ist über jeden Zweifel erhaben —"

„Nun nun, schon gut," lenkte der Herr mit himmlischer Gutmütigkeit ein „es war nicht bös gemeint. Stolz lieb' ich das Genie. Nun steig du mal hinauf und laß die ‚Eroica' spielen!"

Das ließ sich Hans nicht zweimal sagen. Während der Herr sich entfernte, um dem Sohn und dem Heiligen Geiste von dem bevorstehenden Genusse Kenntnis zu geben, bestieg der kleine Mann das Podium, um einzustudieren.

Und seltsam — sobald er nur den Stab erhoben hatte und den Blick gebietend umhergehen ließ, war alle Entrüstung und Widerspenstigkeit aus den tiefgekränkten Künstlerseelen gewichen; die Cellisten lechzten förmlich in freudiger Spannung, ihr Allegro con brio hinausstoßen zu können; die Oboisten bliesen in süßseliger Erwartung die Backen auf — und dann ging's los. Hei, wie das Allegro mit behender Wucht dahinfegte —: alles fühlte plötzlich im ganzen Körper in jedem Haar und Nagel das große Glück des Rhythmus: der eine das sieghaft schwellende Gefühl, Rhythmus zu geben, die andern das schweigend wohlige Gefühl, ihn zu empfangen.

Ja, einige weibliche Engel unter den Zuhörern konnten der Versuchung nicht widerstehen, sich aufzuschwingen und paarweise im Dreivierteltakt „einmal herum" zu fliegen.

Hans lachte still übers ganze Gesicht. Plötzlich schlug er scharf aufs Pult, und die Musik riß ab. Schweigend und mit schnellen Schritten drängte er sich durch die Reihen der Musiker, trat an das Pult eines Volontärstreichers und legte diesem die Hand auf die Schulter.

„Junger Mann," sagte er, „Sie greifen selbst für himmlische Verhältnisse noch zu hoch. Mäßigen Sie Ihr Temperament! Bitte diese drei Takte mal allein!"

Und dann ging es weiter, immer besser, immer reiner und schöner, und nach dem vierten Satze drängte Bülow sich wieder durch die Reihen, in einer anderen Richtung, um einem Manne der Flöte recht kräftig die Hand zu schütteln.

Mittlerweile hatten sich die Allerhöchsten Herrschaften und der ganze göttliche Hofstaat versammelt. Bülow musterte sein Publikum mit so ruhig-festen Blicken, als ob er die himmlischen Abonnementskonzerte schon seit Erschaffung der Welt dirigiert hätte. Schon wollte er nach dem Stabe greifen — da plötzlich wandte er sich mit einem kurzen Ruck dem lieben Herrgott zu.

„Verzeihung, Majestät — wo ist Beethoven?"

„Wo alle unverbesserlichen Demokraten sind: in der Hölle."

Mit einem Satze war Bülow vom Podium herunter, um dem Ausgang des Himmels zuzueilen.

„Halt — wohin?" rief der Herr.

„In die Hölle!" sagte Bülow trocken.

„Und was da?"

„Dem Teufel zu seinem Geschmack gratulieren."

„Hans, Hans!" rief der Allmächtige, indem er den Finger drohend erhob. „Vorläufig hast du hier zu bleiben und die „Eroica" zu dirigieren; ob ich dann nachher dich in die Hölle schicke oder — Beethoven heraufhole (hier lächelte der Herr ein schalkhaft verheißungsvolles Lächeln), „das wird sich finden."

„Meine Herren," sagte Bülow (da stand er schon wieder an seinem Pult), „meine Herren: wir spielen für Beethoven."

Er sagte das schlicht, nachdrücklich, mit einem großen Blick ins Orchester — hinter diesen Worten lag etwas Selbstverständliches, Heiliges, das plötzlich in jeder Brust verschwiegen und gewaltig hervorquoll — und der Stab des Kapellmeisters schlug mit festem Schlage den Es-dur-Akkord heraus.

Und Hans von Bülow war im ersten Satze wieder der jugendlich stürmende Held, der er noch gewesen, als er auf Erden zuletzt die heroische Sinfonie dirigiert hatte, der starke, hochgemute Feuergeist, der mit geballten Fäusten die drohend gewaltige Wucht der Sforzati herausgehämmert hatte, der sein Leben lebte — allegro con brio.

Und die Konsequenz eines solchen Lebens heißt Marcia funebre — der Trauermarsch hinter dem Sarge her, in dem die tausend Hoffnungen und Entwürfe, die Illusionen von der schönen Welt und den schönen Menschen zu Grabe getragen werden. Und Hans von Bülow kennt die versunkene, einsame Trauer, in der ein Großer sein Leid in scheuen, weichen Tönen vor sich hinspricht, das Ohr abgewendet von dieser Welt, den himmlischen Oboen und Flöten horchend, die die Seele locken, still und groß emporzuwachsen zur begeisterten, schmerzgeweihten Kraft.

Und wie in die Schatten der einsamen Kammer eines Tages unverhofft ein Sonnenschein hereinhüpft, so springt plötzlich und unverhofft eines Tages die Lebensfreude ins Zimmer und tanzt mit rosig-durchsichtigen Füßchen zu Geigen und Oboen ein flimmerndes Stakkato. So berückend dreht sie sich um sich selbst, so neckisch süß wiegt sie sich in den Hüften, daß alle Sinnenkraft von neuem heiß in uns erschwillt und in unserer Erinnerung hell und fröhlich das Jagdhorn klingt aus verrauschten Jugendtagen.

Aber dann der vierte Satz — was ist das? — — Eine Melodie steigt auf, sanft und weich, fast ein Hauch, ein Säuseln nur — aber du fühlst es: dahinter kommt der Sturm gegangen.

Immer gewisser wird es, daß er kommt, immer deutlicher kündet er sich an. Alles tritt scheu zurück, um Platz zu machen der großen Flut.

Und nun — nun kommt sie, und seine breiten brausenden Wogen wälzt das Meer der Liebe daher, ertränkend alles Kleine und Gemeine, die Bosheit adelnd durch einen schönen Tod.

Wie oft wird von Liebe gesprochen, wie oft ihr Name gerufen. Aber nur selten, ganz selten spricht sie selbst. Hier spricht sie. Mit vollem, tiefem Atem stößt sie ihr flehendes Gebot heraus, mit solchem Atem, wie er uns Menschen die Wangen rot und heiß und das Herz hämmern macht.

Und da es still geworden ist, blicken wir mit stillem, weit geöffnetem Auge auf ein breites,

silbernes Meer, und durch alle Herzen wandelt schweigend das Wort: Es ist nichts außer der Liebe. — — —

Die Engel hatten mit zuckenden Gesichtern zugehört, nun ging durch den ganzen Himmel ein großes, seliges Weinen.

Und Gott sprach: „So habe ich den Beethoven noch nicht gekannt."

Hans von Bülow stand schon vor ihm. „Nun werde ich ihn wohl holen dürfen?"

Und der Herr nickte schweigend. Aber als Bülow schon an der Tür war, rief er: „Halt!" Alles hing am Munde des Schöpfers.

Ein heiliges Lächeln lag auf den Zügen des Allmächtigen.

„Bring auch die andern mit!"

„Bravo, Bravo, Bravo!" schrie Bülow, in die Hände klatschend, und fort war er. Das war eine Mission für ihn. — — —

Die Hölle ist also aufgehoben. Der Teufel hat eine Stelle im Orchester erhalten, und zwar, seiner Stimmung und Gemütsart entsprechend, bei der Pauke. Oft möchte er in die sanfteste Kantilene hineinhauen mit einem furchtbaren Paukenknall; aber Hans lehrt ihn die Pausen innehalten.

Berliner Musik.

Von Fritz Stege.

Der dudelsackpfeifende „Schwanda" bildet das einzige Ereignis auf dem Gebiet der Oper im Verlauf des allgemein wenig bewegten, stillen Zeitabschnittes, den mein heutiger Bericht zu behandeln hat. Der künstlerische Inhalt der Oper Weinbergers, der hochgespannten kritischen Anforderungen nicht zu entsprechen vermag, berechtigt zu der Frage, welche eigentlichen Gründe für den ausgesprochenen Publikumserfolg dieses Werkes innerhalb der deutschen Grenzen maßgebend sind. Allen gegenteiligen Behauptungen zum Trotz läßt sich in erster Linie feststellen, daß der Sinn für eine volkstümlich-naive Märchenromantik in weitesten Volkskreisen unverändert lebendig geblieben ist — außerhalb Berlins unzweifelhaft in weit höherem Maße als auf dem unfruchtbaren, unkultivierten Boden unserer Reichshauptstadt. Der Verfasser, der ausschließlich mit dem dramatischen Moment der Gegensätzlichkeit arbeitet und in den Hauptszenen wirkungsbewußt die Sprache volkstümlicher Musik mitten in die Sphären eines kunstvollendeten, ernsthaften Ausdrucks hinein-„knallen" läßt, weiß sein Publikum durch die Vielseitigkeit und Abwechslungsmöglichkeit der Tonbilder geschickt zu fesseln. In Jaromir Weinberger streitet der Reger-Schüler, der in den impressionistischen Zeichnungen der Königin-Szene sowie im Höllenbild Bestes zu bieten weiß, mit dem Volkstondichter um den Vorrang. Somit umspannt seine Ausdrucksskala einen weiten Bogen von den abstrakten Höhen neuzeitlicher Kunstäußerungen bis zu den Tiefen einer derben, in der Charakterisierung des Räubers Babinsky sogar zeitweilig trivialen Tonsprache. Daß die stilistische Einheitlichkeit des Werkes hiervon nicht günstig beeinflußt werden kann, ist ein naheliegender Einwand gegen die sonstigen Vorzüge dieser ansprechenden Volksoper. Gern empfindet das Publikum den tieferen, symbolischen Gehalt des Werkes, der in der Überlegenheit der Volksmusik und der Verherrlichung der Tonkunst überhaupt gipfelt. Schwandas Dudelsack wird zum Wahrzeichen echter Musikfreude, die schrankenlos alle Hemmnisse kleingeistiger Alltäglichkeit und widerwärtiger, mißgünstiger Gegenströmungen besiegt. In der Gegenüberstellung Schwandas mit dem Magier kommt diese Tendenz am bewußtesten zum Ausdruck. Diese ausgesprochene musikalische Lebensbejahung ist gerade im Rahmen unserer heutigen Zeit ein seltener und darum um so willkommenerer Vorzug, der eine jubelnde Aufnahme des Werkes in der tiefsten Seele des Volkes gewährleistet. Betrachtet man die Oper vom Standpunkte des Volksethos aus, erfaßt man sie als eine Äußerung der stets aufs Neue zum Licht treibenden künstlerischen Volkskräfte, so darf man Weinbergers Bühnenstück als ein ebenfalls typisch „soziales" Werk auffassen, das nicht

wie der erfolgreichste künstlerische Nebenbuhler Schwandas, der „Maschinist Hopkins", nur die Schattenseiten des sozialen Lebens in den Mittelpunkt einer Handlung stellt, sondern beflügelt von echter Liebe zum Volksleben einen lichten Tag aus dem gesamten Anschauungskreis des Volkes heraus aufglänzen läßt. Und man vergißt in der Freude des Miterlebens die äußerliche Inhaltslosigkeit der Schlußszene, die im Kinderstil eines Weihnachtsmärchens das große Volkskind Schwanda nach den „grausigen Abenteuern" wieder mit seiner Lebensgefährtin vereint. Und man wird kaum gewahr, daß im Wechselspiel der Töne voll eigenartiger Farben — abgesehen von der inhaltlich mißlungenen Ouvertüre mit ihren Erinnerungen an Smetanas „Verkaufte Braut" und das Heldenthema von Richard Strauß — ein immerhin wesensfremdes nationales Element aufklingt, das dem deutschen Volksempfinden eigentlich fernsteht. Ist aber nun einmal Schwandas Erfolg absolut fest begründet — um wieviel nachhaltiger wäre der Eindruck einer echten deutschen Volksoper, deren Verfasser mit liebevollem Verständnis in die Tiefen deutschen Volkswesens hineinleuchtet, um die aufgefundenen Kostbarkeiten sorgsam zu einem einheitlich-geschlossenen, leuchtenden Kranz musikalischer Heimatbilder zu vereinen?

Die Tatsache, daß Weinbergers „Schwanda, der Dudelsackpfeifer" nach Kreneks „Jonny spielt auf" der größte Opernerfolg ist, mag meine ausführliche, grundsätzliche Stellungnahme zu diesem Bühnenwerk entschuldigend begründen. Die Aufführung an der Berliner Linden-Oper unter Kleibers Leitung mit Theodor Scheidl, Fritz Soot und Maria Müller in den Hauptrollen ließ keine Wünsche offen. Die Verwendung der gesamten neuzeitlichen maschinellen Anlage rief während der letzten Verwandlung begeisterten Beifall wach, als die Hölle mit der gesamten Bühne unter Dampfwolken in der Tiefe verschwand, während sich vom Schnürboden herab das freistehende, versenkbare Vorderpodium mit Schwandas Bauernhof niederließ, vom vorigen Bilde getrennt durch einen grotesken Höllenrachen.

Selbstverständlich heben sich einzelne Ereignisse von allgemeinem Interesse auch aus der ebenmäßigen Flut des Konzertlebens ab, ganz besonders in den Tagen der Kirchenfeste, die durch Darbietungen der Berliner „Singakademie" künstlerisch veredelt werden. Georg Schumanns bewährte, auf dem Gebiet der Bachtradition besonders beheimatete Stabkunst bot eine weihevolle Aufführung der H-moll-Messe am Bußtag, während dem Totensonntag eine Darstellung der Brahmswerke „Alt-Rhapsodie", „Nänie" und Mozarts Requiem galten. Etwas Neues ist aus der Reihe der Furtwängler-Konzerte zu berichten: Die Berliner Erstaufführung der „Tanzsinfonie" von Reznicek für großes Orchester. Verdient bereits die Absicht, alte Tanzformen (Polonäse, Csardas, Ländler, Tarantella) in den Dienst gegenwärtigen Ausdruckes zu stellen, hohes Interesse, so bewies die kompositorische Ausführung, daß der künstlerische Gehalt des Werkes der gestellten Aufgabe entspricht. Sieht man von einzelnen Unselbständigkeiten der Erfindung, von Beeinflussungen durch impressionistische Stilelemente, von zeitweiliger Überladung der Form ab, so bleibt eine vielseitige melodische Erfindungskraft, eine vorzüglich gekonnte Technik übrig, die hohe Bewunderung verdient. Namentlich der letzte Satz mit seiner Quadrupelfuge unter Einbeziehung des Dies-irae-Themas besitzt einen Kunstwert von überwältigendem Ausmaß. Dem Dirigenten und dem anwesenden Komponisten galten Stürme der Begeisterung.

Die Solisten des Monats? Namen wie Maria Ivogün, die unübertreffliche Meisterin der Gesangskunst, tauchen aus der Erinnerung auf. Sie bedürfen keiner kritischen Worte angesichts ihrer unangetasteten, unzweifelhaften Vorrangstellung im Musikleben. Viel wesentlicher erscheint die Aufgabe, weniger bekannten Künstlern, die auf der Schwelle der Meisterschaft stehen, die öffentliche Anteilnahme in weitestgehendem Maße zu sichern. Zwei Vollblutkünstlerinnen hinterließen einen Eindruck, der nicht zu den alltäglichen zählt. Zunächst die Violinistin Martha Linz, die vor überfülltem Saal Mendelssohns Violinkonzert zum Vortrag brachte. Es ist eine Freude, ihre stetig ansteigende Entwicklung zu verfolgen, die zu einer bewundernswerten Reife und Ausdrucksschönheit geführt hat. Sie ist eine der ehrlichsten, überzeugtesten Künstlerinnen, deren ganze Seele ungehemmt im Tone schwingt, die durch Offen-

barungen tiefer Innerlichkeit einen suggestiven Bann auf den Hörer ausübt. — Und zweitens: Tilly de Garmo, die Gattin des Kapellmeisters Fritz Zweig, Mitglied der Staatsoper, die das Konzertpodium zu erobern beginnt und durch zierliche Feinheit ihres wohlgeschulten Organs vokale Kammerkunst von intimster Reizwirkung bietet. Ein edler Stimmklang, wie man ihn selten antrifft.

Austriaca.

Von Emil Petschnig, Wien.

Staatsoper. Die ersten Taten der neuen Direktion Cl. Krauß waren: die Neueinstudierung der „Meistersinger von Nürnberg" in einer die wohlerwogenen Vorschriften Wagners überheblich vernachlässigenden und gerade bei diesem kulturgeschichtlichen Zeitbilde völlig unangebrachten „modernisierenden" Inszenierung; weiterhin „Cosi fan tutte" und endlich die 25 Minuten währende Ballettnovität „Liebeszauber" von de Falla. Einige, eigentlicher Handlung entbehrende spanische Tanzszenen (Regie: Leontjew), deren kostümliche Pracht mit dem Leuchten der dem Orchester entsteigenden eigenartigen bacchantischen und sentimentalen Klänge rivalisiert. Ein Altsolo hinter der Szene (Frl. Szantho) gibt von Zeit zu Zeit die nötigen, aber nur bruchstückweise verständlichen Erklärungen.

Paul Hindemiths Bratschenkonzert, von ihm selbst gespielt, bildete den Mittelpunkt des Interesses im zweiten der unter Prof. L. Reichwein stehenden Konzerte. Es hätten sich aus dem Gegensatz des Streichinstrumentes und der begleitenden Bläsergruppe reizvolle Wirkungen herausholen lassen (siehe den Beginn des 3. Satzes), die aber größtenteils ungeboren blieben. Der Solist ergeht sich in endlosen Passagen, zu denen das Orchester quiekend, gröhlend seine eigenen Wege zieht und die Hauptstimme oft deckt. Dem Beifall einer Claque hielt heftiger Widerspruch das Gleichgewicht. Als virtuoser Interpret von Vivaldis Konzert für Viola d'amour gefiel der Autor weit besser. Die dritte dieser Veranstaltungen brachte Jos. Marx' „Nordlands-Rhapsodie" zur Uraufführung. Der erste Satz ein stürmisch bewegtes Meerbild mit der Verarbeitung einer Volksweise (Seemannslied) im ruhigen Mittelteil. Das Andantino eine zartgetönte Idylle, die fast nur in einem einzigen, immer anders harmonisierten Motiv (melodisches Ostinato) dahinträumt. Das Scherzo ein turbulentes, grobschlächtiges Kirmeßtreiben (oder die Schilderung einer Hamburger Matrosenkneipe mit Foxtrott- und Schimmytanz?), dem als kurzer Schlußteil eine religiös gestimmte Kontemplation folgt. Auch dieses auf zwei Hauptgedanken gestellte Werk weist den typischen stimmlichen und klanglichen Überschwang seines Schöpfers auf, welcher zu der von der anderen Seite heute geforderten dürren, nüchternen „Sachlichkeit" in grellem Gegensatze steht. Das künftige Heil wird, wie gewöhnlich, in der Mitte liegen, in einer Sachlichkeit, wie sie unsere klassischen und frühromantischen Meister übten („Keine Note mehr, als nötig, Majestät", verteidigte bekanntlich Mozart seinen „Figaro" gegenüber Kaiser Josef), wodurch der geistige und seelische Gehalt ihrer Kompositionen erst so recht transparent wurde. Die äußerst schwierige Neuheit fand durch Dirigent und Orchester eine prächtige Wiedergabe. Dem Violinkonzert von A. Dvorak war Alb. Spalding ein vornehmer Interpret, und Beethovens VII. Sinfonie bildete den Ausklang des Abends.

Mit einem für Wien nicht sehr glücklichen Programm gastierte das Königsberger Rundfunkorchester unter Herm. Scherchen. Regers „Serenade", die erst in den beiden letzten Sätzen Anläufe zu einer Physiognomie nimmt, begann. A. Schönbergs Kammersinfonie (in Einrichtung für großes Orchester) mit ihrem an die Beckmesserharfe gemahnenden Hauptthema — wer frägt heute noch nach Quartenharmonien"? — folgte und ließ einen völlig unbeteiligt, was wohl das Schlimmste ist, das einem Kunstprodukt nachgesagt werden kann. Mit musikgeschichtlicher Einstellung verfolgt man jenen vor zwanzig Jahren entstandenen herostratischen, aber doch vergeblichen Versuch einer Emanzipation von Wagner und schaudert, wie der Reiter über den Bodensee, nachträglich, daß wir eine Zeit hinter uns haben, deren psychi-

sche Verfassung es ihm ermöglichte, Schule zu machen. Wie der den gleichen nervösen Störungen entsprungene Okkultismus, Dadaismus, Expressionismus wird hoffentlich auch diese Krankheit bald zu den völlig überwundenen gehören. Z. Kodalys „Harry Janos"-Suite will jedenfalls nicht mehr als rhythmisch und koloristisch paprizierte Unterhaltungsmusik bieten, welchen Zweck sie vollkommen erreicht. Schließlich defilierte Schuberts „Rosamundenouvertüre" im Stechschritt. Das Orchester servierte alle diese „kalten Platten" mit höchster Präzision und wurde vom Publikum mit Herzlichkeit aufgenommen.

Lia Wagner-Schönkirchs üppiger, glänzend geschulter Sopran und Dr. Karl Bayers gehaltvoller Tenor erfreuten durch Lieder von R. Heller, R. Trunk, Weingartner, J. Rinaldini, F. Klapper, Korngold, H. Wagner-Schönkirch und von C. Lafite reizend (kanonisch) gesetzte Volkslieder-Duette einen vollbesetzten Saal. Man hofft, den Konzertgebern von nun an öfter am Podium zu begegnen. Eine junge Geigerin, Annie Dietershofen, sorgte durch Bach und Paganini in beachtenswerter Weise für Abwechslung.

Neuerscheinungen.

Geschichte der Musik in Bildern. Unter Mitwirkung von Robert Haas und Hans Schnoor nebst anderen Fachgenossen. Hrsg. von Georg Kinsky. Mit 1560 Abbldg. und einer farbigen Tafel. Gr. Folio, XV u. 364 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1929. 30 M. — Ein Prachtwerk, aber ein äußerst nützliches, heute geradezu notwendiges. Wir kommen darauf noch zu sprechen.

Theodor Veidl: Der musikalische Humor bei Beethoven. 8°, 204 S. Ebenda, 1929. — Ein Buch, auf das schon jetzt angelegentlich hingewiesen werden kann.

Oscar Goguel: Musikerkammern. Ein Vorschlag zur Gesundung des deutschen Musiklebens. 8°, 64 S. Verlag: Neuenheimer Musikhaus, Reiher und Kurth, Heidelberg. Auslieferung in Leipzig bei Breitkopf & Härtel, 1929.

Michael Praetorius, de Organographia. Syntagma musicum II. Teil. Quastatischer Neudruck des Werkes von 1619. Hrsg. v. W. Gurlitt. (Mit einem Nachwort desselben.) 1. Veröffentlichung d. deutschen Orgelrates. 236 S. mit 42 Bildtafeln. Im Bärenreiter-Verlag zu Cassel, 1929. — Wir zitieren das Nötigste aus dem Nachwort des Herausgebers: der gesamte zweite Band des Syntagma, die „Organographia", dessen Textteil ein „Theatrum Instrumentorum" betitelter Tafelatlas mit Abbildungen von Instrumenten und Instrumententeilen beigegeben ist, wendet sich mit eindringlichen klanglich-musikalischen und bautechnischen Beschreibungen nicht zu den gelehrten Kantoren und Vokalisten der stadtbürgerlichen Musikwelt, die bisher führend war und die namhaftesten Komponisten gestellt hatte, sondern an die junge, des neuen konzertierenden Stils begierige Generation der Organisten und Instrumentisten, Orgel- und Instrumentenbauern der höfischen Musikwelt, in der Praetorius selbst vom Organisten zum Kapellmeister aufgestiegen war. Deshalb ist dieser Band auch nicht, wie der erste, in lateinischer, sondern in deutscher Sprache abgefaßt als eine lehrhafte Anweisung über die neue Aufführungspraxis, als Einführung in den instrumentalen Klangbarok und als Mittel zu dessen Propagierung (im Sinne der Instrumentationslehre von Berlioz).

Otto Daube, Musikalischer Werkunterricht an höheren Lehranstalten. Zweite von Grund aus umgearbeitete und sehr erweiterte Auflage. Gr. 8°. 330 S. Stuttgart, Ernst Klett, 1930. 10 M.

Fedja Filippoff: Die Ursachen der verbildeten und kranken Gesangsstimmen und die Wege zur Behebung dieser Übel. 8°. 20 S. Berlin-Grunewald, Papageno-Musikverlag, 1929.

Hermann Matzke: Die Musik an der technischen Hochschule zu Breslau. Nebst Würdigung ihrer Orgel. 8°, 40 S. Kassel, Bärenreiter-Verlag, 1929.

Besprechungen.

HESSES MUSIKERKALENDER 1930. 52. Jhrg. 3 Bde. 2200 S. Berlin-Schöneberg. M. 10.—.

Der „Unentbehrliche" gesellte zu seinen sonstigen Vorzügen dieses Mal auch den des zeitigen Erscheinens (Ende November). Wiederum hat er eine Reihe nicht unbeträchtlicher Erweiterungen erfahren, seine Fittige immer weiter über die Erde erstreckend. Glänzend ist die Vervollständigung und Anordnung Berlins, geradezu ein Führer durch die Reichshauptstadt als Musikerstadt. Zu allem hier ist

auch das Papier in dem Adreſſenkalender beſſer geworden. Im Notizbuch wünſchten wir nur noch eines, eine Münztabelle wenigſtens für die wichtigſten Länder. Sehr ſorgfältig iſt auch die Totenliſte des letzten Jahres zuſammengeſtellt. —s.

FRIEDRICH KLOSE: Meine Lehrjahre bei Bruckner. Erinnerungen und Betrachtungen. 8°, X u. 478 S. Deutſche Muſikbücherei. Bd. 61. Regensburg, Guſtav Boſſe.

Es dürfte nicht leicht einen deutſchen Muſiker geben, der dieſes Buch ohne Ergriffenheit aus der Hand legte, um ſpäter immer wieder einmal nach ihm zu greifen. Hier ſpricht ein Mann von ſich, ſeinen Studien, ſeinem Leben, ſeiner Begabung, ſeinem Streben und Können, in einer Schlichtheit und Ehrlichkeit, die in der ganzen neueren muſikaliſchen Memoiren-Literatur einzig daſteht und Blicke in ein Künſtlerleben tun läßt, daß wohl jeden Leſer das Gefühl herzlichſter Dankbarkeit erfüllt. Es darf auch ohne weiteres geſagt werden, daß, hätten wir z. B. eine ganze Anzahl derart offener Bekenntniſſe über die Muſikalität des betreffenden, dieſes Material die gerade heute ſo vielfach erörterte Frage der Muſikalität in wünſchenswerteſter Weiſe klären hülfe. Wer iſt aber ſo offen und ehrlich, ſeine Mängel — und es gibt, vielleicht einige ganz wenige Genies ausgenommen, keinen noch ſo begabten Muſiker ohne ſolche — derart ſchonungslos aufzudecken wie es Kloſe hier getan hat? Und tatſächlich, man iſt angeſichts dieſer mit wiſſenſchaftlicher Objektivität gemachten Geſtändniſſe doch erſtaunt, wie es Kloſe zu Kunſtwerken gebracht hat, die über Vielem ſtehen, was muſikaliſch außerordentlich begabte Tonſetzer als Komponiſten geleiſtet haben. Möglich ſind ſie geworden „bei genügender Zeit und unter Aufgebot unendlicher Mühe und Geduldkraft erworbenen Könnens und angeborenen Geſchmacks“. Es gibt nun einmal — und das zeigen Kloſes Bekenntniſſe in einer noch nicht dageweſenen Klarheit, — eine innere Muſikalität in Verbindung mit der beſonderen kompoſitoriſchen Begabung, die, vom ganzen inneren Menſchen getragen, die äußere, mangelhafte, bei weitem überragen und, zu einem großen Teil wenigſtens, bezwingen kann. Um dieſe Fragen bemühte Muſikpſychologen werden ſich eingehendſt mit Kloſes Ausführungen beſchäftigen wollen.

Für manche Leſer wird indeſſen am wichtigſten ſein, was Kloſe über ſeine „Lehrjahre bei Bruckner“ zu berichten hat. Und dies mit Recht. Glühend ſeinen Meiſter verehrend, den geradezu furchtbaren Unterricht nach Sechter — darüber eingehendſte kritiſche Ausführungen — als ein getreueſter Jünger durchmachend, mit dem jedem auf geiſtiger Bildung beruhenden Geſpräch unzugänglichen Bruckner durch Jahre hindurch oft Abend für Abend zuſammen, lernt man dieſen in einer bis dahin noch kaum vorhandenen Treue und Lebendigkeit gerade auch in ſeinen Menſchlichkeiten kennen. Bruckners naiver Egoismus treibt die eigenartigſten Blüten und nicht minder ſein harter, tyranniſcher Bauernſchädel, dem dabei Empfindlichkeit in ſtarkem Maße eigen war. Wie dies alles leibt und lebt! Das muß eben jeder ſelbſt leſen.

Das Zentrum des Buches als ſolchen (S. 157—395) bildet aber der große Abſchnitt: Eindrücke und Betrachtungen. Es ſind dies vorzugsweiſe kritiſche Aufſätze über verſchiedenſte Fragen muſikaliſchen, allgemein kulturellen und künſtleriſchen Inhalts, die — man mag im Einzelnen einverſtanden ſein oder nicht — überall dem tiefſchürfenden, nirgends es ſich leicht machenden echt deutſchen Muſiker von erlebter, bedeutſamer Allgemeinbildung zeigen. Überall ein Menſch, der, was er geſehen und erlebt, innerlich verarbeitet hat und zu einer klaren Stellungnahme gelangt iſt. Die Wiener Zeit mit ihren Kunſterlebniſſen ſpielt dabei eine beſondere Rolle. Der Schluß-Abſchnitt Umwelt und Innenſchau (S. 395—465) führt wieder unmittelbar zum Verfaſſer ſelbſt, und läßt wieder jenes Gefühl aufkommen, von dem zu Beginn dieſer Zeilen die Rede war. A. H.

„DAS CHORWERK“, Heft 1: Jasquin de Prés, Missa pange lingua. Hrsg. von Fr. Blume. Wolffenbüttel, G. Kallmeyer.

Als „Chorwerk“ betitelt ſich ein neues Verlagsunternehmen, das eine Sammlung von Chormuſik enthalten ſoll, „die ſich nicht mit dem deutſchen Liede, wohl aber mit den bezeichneten Arten weltlicher Muſik — nämlich dem italieniſchen Madrigal und der franzöſiſchen Chanſon — und mit Kirchenmuſik befaßt“. Tatſächlich iſt auf dieſem Gebiet das Entſcheidende erſt zu tun, ſo viel auch auf dieſem Gebiet bereits vorliegt, zu tun — inſofern, als es ſich um die praktiſche Auswirkung dieſer Literatur handelt. Hiefür ſind heute andere Bedingungen geſchaffen wie vor zwanzig Jahren, wenn es ſich auch heute erſt erweiſen muß, ob für die in Frage ſtehende Literatur in den in Betracht kommenden Kreiſen der Boden wirklich bereitet iſt. Denn ſowohl Meſſen wie Madrigale gerade der großen Meiſter führen in eine erheblich andere Welt und ſich in ihr heimiſch fühlen zu lernen, ſetzt weit mehr voraus, als das deutſche Lied. Der ernſtliche Verſuch muß aber gemacht werden und „Das Chorwerk“ will hiezu anregen.

Ein guter Gedanke, mit Jasquins Meſſe Pange lingua zu beginnen. Rein techniſch, für die Sänger nicht ſehr ſchwer, iſt und bleibt ſie ein Wunderwerk polyphoner Kunſt von einer melodiſchen Kraft

und Ausdrucksſtärke, die bei guter Ausführung auch heute ohne weiteres in Bann ſchlagen kann. Jasquin iſt einer der größten Melodiker überhaupt, ſeine Themen ſind von einer Rundung, die, mit Überſpringen von etwa 300 Jahren, an Mozart erinnert. Erfreulich aber, daß der Herausgeber, Fr. Blume, auch auf die beſondere „Ausdruckskunſt“ hinweiſt, wenn etwa dem heutigen Hörer hiefür auch erſt die Ohren geöffnet werden müſſen; er wird aber bald fühlen, daß der Weg zur neueren Kunſt keineswegs verſperrt iſt, vielmehr bald kenntlich wird. Die Herausgabe hält ſich an die heutigen Prinzipien, die dem Sänger die nötigen Erleichterungen geben, ſich geiſtig und muſikaliſch in dieſer Welt zurechtzufinden. Nicht ganz glücklich finde ich einzig, daß der den halben Notenwert anzeigende Punkt auch dann unmittelbar hinter der betreffenden Note ſteht, wenn dieſer ein Taktſtrich folgt, ſtatt, daß er, der Punkt, hinter jenen geſetzt wird. Abgeſehen davon, daß dies, genau genommen, nicht korrekt iſt, wird das Notenbild verundeutlicht. —s.

EGON WELLESZ: Die neue Inſtrumentation. Berlin, Max Heſſe Verlag, 1929.

Dieſe wertvolle Neuerſcheinung in der Reihe von Heſſes bekannten Muſikhandbüchern, die eine fühlbare Lücke füllt, iſt wärmſtens zu begrüßen. Wellesz ſetzt da ein, wo die vorhandenen Inſtrumentationslehren aufhören, Vertrautheit mit ihnen vorausſetzend.

Im vorliegenden erſten Band behandelt W. zunächſt in äußerſt inſtruktiver Art das Orcheſter im 19. Jahrhundert in ſeiner Entwicklung. Beim klaſſiſchen Orcheſter mit dem Schwergewicht im Streichorcheſter beginnend, zeigt er, wie in der Romantik die Verwendung der Bläſer eine immer ſtärkere und mannigfaltigere, wie „das Charakteriſtiſche“ in ſeinen klanglich verſchiedenen Lagen entdeckt und ausgenutzt und die Zahl der Inſtrumente im Orcheſter immer größer wird. Im ausführlichen Eingehen zeigt er weiter mit intereſſanten Seitenblicken auf Italiener, Franzoſen, Ruſſen, wie die Umſtellung vom ſpätromaniſchen koloriſtiſchen Orcheſter mit ſeinem Drang zur Maſſenwirkung zum Kammerorcheſter vorbereitet wurde. Ein größerer Abſchnitt iſt nun dieſem gewidmet und bringt entwicklungsgeſchichtlich wie praktiſch alles Wiſſenswerte.

Im Folgenden werden dann die Inſtrumente ausführlich einzeln behandelt. Eine Fülle charakteriſtiſcher Notenbeiſpiele ſind beigegeben, die über die modernen Verwendungsmöglichkeiten unterrichten. Doch darf man ſich hierbei nicht verhehlen, daß viele Anforderungen das Äußerſte des techniſch Ausführbaren bedeuten und als Muſterbeiſpiele mit Vorſicht zu benutzen ſind. Schließlich fällt noch auf, wie knapp gegenüber den nach jeder Richtung hin behandelten Blas- und Schlaginſtrumenten die Streicher beſprochen werden.

Das Buch gehört in die Hand des werdenden Muſikers, aber auch dem fertigen gibt es eine Fülle des Wiſſenswerten und eine Ergänzung ſeiner Kenntniſſe.

„Nach der Herauslöſung des einzelnen Inſtrumentes aus dem Zuſammenklang“ im I. Band ſoll ein zweiter die „Zuſammenfügung der einzelnen Inſtrumente zum vorgeſtellten Geſamtklang“ bringen.

Georg Kieſſig.

HERMANN KELLER: Bach's Orgelbüchlein und andere kleine Choralvorſpiele. Bärenreiter-Verlag, Caſſel.

Die urſprüngliche Ordnung mit dem Original-Titel! Durch Beigabe von Chorſätzen, zumeiſt von Bach, denkbar geeignet, den Strom des Genius bis in die entfernteſten Dörfer der Diaſpora zu leiten. Ein Nachwort zu Weiſen und Texten von Wilhelm Thomas beantwortet alle Fragen, welche die Liebe zu dem Vermächtnis ſtellen mag. Regiſtrierung und Vortrag werden mit der bei dem Herausgeber gewohnten Zurückhaltung behandelt, die der ſelbſtändigen Auffaſſung ſtets Raum läßt. Und der „anfahende“ Organiſt ſieht ſich der Mühe enthoben, eigene Fingerſätze zu bilden.

ALFRED HOTTINGER: Variationen über Händels „Tochter Zion, freue dich!“ für Orgel. Leuckart, Leipzig.

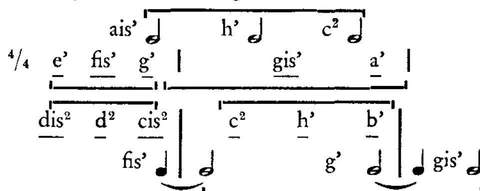
Wirkungsvolle Improviſation aus romantiſchem Empfinden.

PAUL KRAUSE: Suite op. 33, 1927, für Orgel. Schweers u. Flaake, Bremen.

E x p r e ſ ſ i o n e n in der Gefühls-Skala der Choralzitate „Was mein Gott will, das geſcheh allzeit“ bis „Lobe den Herren, o meine Seele“.

GAL: Toccata op. 29 für Orgel. Edition Simrock.

Ein geiſtvolles Gebilde, 3teilig in ſtraffſter Formgeſtaltung. Linie, wie Harmonie gebrochen durch benachbarte oder entferntere Töne der Zwölftonſkala, welche den geſchärften Blick noch Beziehungen finden laſſen zur ideellen Linie oder Harmonie. Dem erſten Teil liegt ein 3 Töne-Motiv in Sechzehnteln zugrunde, welches dann, wie folgt, zu einem fugierten Satz ausgebaut wird:



Gleich den markierten Haupttönen, ergeben auch die Nebentöne Dreiton-Linien in Abſtänden von

𝅗𝅥 und 𝅗𝅥. Werten. Im zweiten Teil waltet urſchöpferiſche Muſikalität. Der ſchöne Hauptgedanke ertönt auch im dritten, doch hier gleichzeitig mit dem ausdrucksvollen Fugenthema —Brahms as-moll in moderne Beleuchtung gerückt — welches dieſen Satz beherrſcht, zur einen Hälfte in Gegenbewegung, zur andern urbildlich. Rhythmiſche Verſionen ſeiner Tonfolge münden wieder in den Toccatenſtil. Der durchſichtige Tonſatz läßt die kinetiſchen Energien tüchtig aufeinanderprallen.

KURT DOEBLER: Geiſtl. Chöre für 3 Frauen- oder Knabenſtimmen. (Bearbeitungen und Kompoſitionen.) Chr. Fr. Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Auch in dieſer Sammlung von 30 Geſängen, darunter 5 lateiniſchen, treffen die leicht ſangbaren, lebensvollen Stimmen in ſtrahlend ſchöner Harmonie zuſammen. Dieſe, als Ergebnis der Führungen, wurzelt nicht im kadenzierenden Dur und Moll, ſondern in freier Entwickelung eines über die Grenzen der römiſchen Schule hinausgeführten tonus peregrinus. A. E.

JOSEF MATTHIAS HAUER: Quintett für Klarinette, Violine, Bratſche, Violoncell und Klavier op. 26.

— — —: Vier Stücke für Violine und Klavier op. 28.

— — —: Fünf Stücke für Quartett op. 30.

(Schleſinger'ſche Buch- und Muſikalienhandlung, Robert Lienau, Berlin-Lichterfelde. Carl Haslinger qdm. Tobias, Wien I.)

Hauer will zweifellos etwas Richtiges. Gegenüber der Überkompliziertheit,. die am konſequenteſten durch Schönberg vertreten wird, erſtrebt er Einfachheit, ja Primitivität. Man gewinnt aber den Eindruck, als ob er einer fanatiſch vertretenen Idee zuliebe das Muſikaliſche in ſich gewaltſam ertöte. Seine Muſik ſtellt eine Art Konſtruktivismus dar, wie wir ihn eine Zeitlang auch in der Malerei hatten, wo aber inzwiſchen die Begeiſterung für die Neuentdeckung merklich nachgelaſſen hat. Hauer komponiert in „Tropen", alle 12 Halbtöne des temperierten Syſtems ſind gleichwertig, chromatiſche Strebungen nach oben oder unten gibt es nicht (angeblich!), dieſe neutralen 12 Töne werden immer wieder „abgeſpielt" und zwar muß jeder einmal vorkommen, ſonſt iſt (angeblich!) das Gleichgewicht geſtört. Das Komponieren iſt alſo eine Art Moſaikſpiel. Übrigens iſt Hauer in der Praxis nicht gar ſo atonal, wie er vermuten läßt, vieles iſt durchaus im alten harmoniſchen Sinne verſtändlich, wie er auch regelmäßig auf dem tonalen Dreiklang ſchließt. Eine Inkonſequenz liegt auch darin, daß er für Streichinſtrumente ſchreibt, während ſeine Muſik „eigentlich" nur für atonale, d. h. temperierte Inſtrumente geeignet iſt. Ob in melodiſcher Hinſicht eine Bereicherung vorliegt (es gibt 479001600 Melosmöglichkeiten), darf bezweifelt werden, jedenfalls erwecken die ſo entſtandenen Melodien lediglich den Eindruck zielloſen Schweifens, ebenſo befremdet die Dürftigkeit der Rhythmik.

Da man Muſik nicht aus Beſchreibungen kennen lernt, möge jeder, der ein Intereſſe hat ſich mit derartigen für die Gegenwart ſehr charakteriſtiſchen Experimenten auseinanderzuſetzen, ſich durch eigenes Muſizieren ein Urteil bilden. Das kann um ſo leichter geſchehen, da die Stücke bis auf einige unbequeme Doppelgriffe in op. 28) kaum techniſch ſchwierig zu nennen ſind. Dr. H. Kleemann.

F. W. RUST: Sonate G-dur für Laute und Violine, herausgegeben von Hans Neemann. Preis 2 M.

CARL KOHAUT: Konzert in F-dur für Laute, 2 Violinen und Violoncello, herausgegeben von Hans Neemann. Preis M. 4.50.

Beides bei Chr. Fr. Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Die beiden von Hans Neemann nach den Handſchriften zum erſten Male veröffentlichten Lautenwerke ſind wertvolle Bereicherungen der kammermuſikaliſchen Literatur für Laute und auch für den Hiſtoriker von größerem Intereſſe. Die Übertragung der für 13chörige Laute geſchriebenen Sätze nach der Tabulatur iſt geſchickt vorgenommen, ſodaß die Ausführung auch auf heutigen zehnſaitigen Inſtrumenten in Terz-Quart-Stimmung ohne Schwierigkeit möglich iſt und doch der originale Satz immer deutlich abgeleſen werden kann. Der Reiz der Sonate von Ruſt liegt in der Wärme des Ausdrucks und der geiſtvollen Harmonik. Stammt dieſes Werk auch aus dem Jahre 1791, ſo wird man das Konzert von Kohaut, über deſſen Lebensdaten der Herausgeber in ſeinem Vorwort das Wenige, was bekannt iſt, mitteilt, ihrem Stile nach mehr nach der Mitte des 18. Jahrhunderts zu datieren haben. Der erſte Satz, formal von Intereſſe als eine Abwandlung des vorklaſſigen Konzertſtils, feſſelt durch ſeine rhythmiſche Lebendigkeit, der zweite, ein Adagio, durch ausdrucksvolle Melodik und der dritte, ein Tempo di Minuetto, könnte faſt von Karl Stamitz ſein, wie überhaupt die Schreibweiſe von Kohaut merklich Mannheimer Einflüſſe erkennen läßt. Hugo Socnik.

BERTRAND ROTH: Degersheimer Weiſen op. 23. Drei fröhliche Klavierſtücke. Tiſcher u. Jagenberg, Köln a. Rh.

Der rühmlichſt bekannte Dresdner Pianiſt, ein geborener Schweizer, hat mit dieſen drei Kompoſitionen ſeinem Heimatsort ein anmutig Denkmal geſetzt. Das im Aufbau wie im Inhalt originellſte der Stücke iſt wohl das erſte: Sennrüti: Humoreske mit dem führenden Thema eines alten Kuhreigens. Roth hat — um die Sache von vornherein noch eingängi-

ger zu machen — den Noten den alten Volkstext in Schweizer Mundart hinzugefügt: dem Sennen of der Alm isch's wohl im Si, usw. Daraus entwickelt sich ein melodisch leicht zu fassendes und auch leicht spielbares hübsches Klavierstück. Größere Anforderungen an die Technik stellen die folgenden zwei Stücke: „Mi heimelets", ein Walzer-Capriccio und „'s Anneli tanzet", ein leicht dahinfliegender Ländler. Da muß selbst ein recht vorgeschrittener Pianist gehörig aufpassen, um alle die zahlreichen Feinheiten so herauszubringen, wie es sich der Komponist gedacht haben mag. Dann aber werden die Stücke mit ihrer zwingenden Melodik, mit ihrem harmonischen Reichtum einen ausgezeichneten Eindruck machen. Der Erdgeruch der heimatlichen Scholle ist es, der allen drei „Degersheimer Weisen" einen ganz besonderen Reiz verleiht. H. Z.

OTTO SIEGL: Gartenmusik. Eine 5sätzige Suite nach alter Art, op. 19, für Viol. und Violoncello. Preis M. 3.—.

Lieder nach Texten von Rudolf Capri, op. 40. Preis M. 2.—.

Sonate für Viola und Klavier, op. 41. Preis M. 5.—.

Fünf Kompositionen für Klavier, op. 42. Preis M. 2.—.

Zwei fröhliche Madrigale, op. 45. Preise: Heft 1 M. 1.—, Heft 2 M. 0.80.

Verlag Ludwig Doblinger, Leipzig und Wien.

Der aus der Grazer Musikschule hervorgegangene, seit einigen Jahren in Deutschland lebende Österreicher Otto Siegl ist ein Komponist von ursprünglicher musikantischer Frische. Das bestätigen auch die oben genannten Werke. Schon die „Gartenmusik", in deren archaisierendem Charakter seine Eigenart weniger ausgeprägt zur Geltung kommt, ist äußerst reizvoll durch den technisch feinen zweistimmigen Satz und ihre geist- und humorvolle Lebendigkeit. Fortgeschrittene Liebhaber finden in dieser Suite eine dankbare Aufgabe. Auch für Aufführungen in Rundfunkprogrammen dürfte sie sich ganz vorzüglich eignen. Die Lieder des op. 40 sind warm empfunden und schön gesteigert. Sie erfordern aber, bei mittlerem Stimmumfang, Sänger von ganz sicherem Intonationsvermögen. Die Behandlung der Begleitung ist reizvoll, trotz impressionistischer Klangfärbung thematisch prägnant. Die fünf kleinen Klavierstücke des op. 42 fesseln mehr nur als zu formaler Abrundung gebrachte Studienblätter. Außer Zusammenhang mit dem sonstigen Schaffen des Komponisten betrachtet, steht ihrer befriedigenden Wirkung die etwas matte Erfindung und die nicht immer überzeugende klangliche Sprödigkeit entgegen. Ein ganz charakteristisches Werk ist dagegen die Sonate op. 41, von tiefer Empfindung in dem knappen langsamen Mittelsatz, feurig schwungvoll im ersten und kapriziös im rondoartigen Finale. Ein Werk, das sich trotz großer Ökonomie in den Mitteln, nur an vorzügliche Spieler wendet, ihnen dafür aber, sofern wenigstens sie sich in die eigenwillige Klanglichkeit dieser Musik einzufühlen vermögen, sehr große Freude bereiten wird. Der Sinn des Komponisten für Humor bekundet sich auch in den beiden Madrigalen für vierstimmigen gemischten Chor. Der Satz ist flüssig, sicher und gut klingend und bietet für gut diszipliniertе Sänger keine erheblichen Schwierigkeiten. Ob die von Siegl auch sonst angewandte Notierung ohne Vorzeichnung der Tonart gerade für Chöre nicht doch recht unbequem sein wird, muß allerdings fraglich erscheinen. Hugo Socnik.

DAS ROSTOCKER LIEDERBUCH. Nach den Fragmenten der Handschrift neu herausgegeben von Friedrich Ranke und J. M. Müller-Blattau. Schriften der „Königsberger Gelehrten Gesellschaft", geisteswissenschaftliche Klasse. 4. Jahr. Heft 5. Halle a. S. Max Niemeyer 1927.

Bücher haben ihre Schicksale. Die der Ausgabe 6 zugrunde liegende Liederhandschrift ist 1568 zerschnitten und zum Bekleben von Bucheinbänden für Herzog Johann Albrecht von Mecklenburg verwendet worden. 1914 entdeckte sie der Rostocker Bibliothekar Dr. Claussen, löste sie los und legte seinen Fund 1919 in einer Ausgabe vor, die aber nicht allen wissenschaftlichen Anforderungen entspricht. Auch die vorliegende Neuausgabe löst bei weitem nicht alle Rätsel, kommt aber der Wahrheit bedeutend näher. Die Aufgabe des Musikhistorikers war nicht leicht. Die Faksimilien zeigen, welche Schwierigkeiten überwunden werden mußten. Kein Wunder, wenn noch mancher dunkle Punkt ungeklärt bleibt, wenn nicht jede Melodie eine zweifellose Lösung findet, nicht jeder Rhythmus einwandfrei festgestellt ist. Beziehungen knüpfen sich zum Mönch von Salzburg und zu Oswald von Wolkenstein; mit alten Liedquellen wie dem Lochamer Liederbuch und dem Liederbuch der Hätzlerin, sowie mit dem Fundamentum organisandi Conrad Paumann's von 1452 und dem Buxheimer Orgelbuch finden sich Berührungen. Eine Sammlung liegt vor, die jedem, der für das deutsche volkstümliche Lied Interesse hat, willkommen sein muß.

Johannes Wolf.

MARTIN GEORGI: Sechs Lieder für gemischten Chor op. 5. Gebr. Hug u. Co.

Die Lieder sind Gebrauchsmusik im Sinne des 19. Jahrhunderts. Ihr Stil leitet sich von den Romantikern her, und auch Wendungen von Schumann und Mendelssohn treffen wir an (Nr. 1

und 2). Das ſchließt nicht aus, daß es friſche, ungeklügelte Muſik iſt. Die beſten, auch einwandfreieſten Wirkungen erzielt Georgi mit den ernſten, choraliter gehaltenen Geſängen. Ich nenne als Beiſpiel „Arme Seele", das warm und ehrlich empfunden iſt. Ein gleiches gilt von Nr. 3. Hier ſei an das alte Volkslied „Es iſt ein Schnee gefallen" erinnert, an das ſich der Dichter (unbewußt?) anlehnt. Sind in Zeile 2, Takt 3 Druckfehler ſtehen geblieben? Die ſonſtigen Querſtände ſcheinen mir den ſchlichten Charakter des Liedes eher zu beeinträchtigen. Die heiteren Lieder ſtehen qualitativ tiefer, müſſen aber als publikumsſichere Schlager bezeichnet werden (Nr. 1, 4 (6). Der ſchwer komponierbare Text von Storms „Oktoberlied" iſt zu einem „forſchen" Liedertafellied umgewandelt worden. Sein innerer Gehalt ſteht jedoch zur Tiefe des Gedichtes im umgekehrten Verhältnis.

Dr. Friedrich Welter.

LEO SCHRATTENHOLZ: 5 Lieder. Verlag Albert Stahl, Berlin.

Die Lieder ſind ihrer Stilgebung nach, Form und Anlage, Art der Klavierbegleitung von Brahms angeregt zu denken. Doch geht die Anlehnung nicht nicht bis zur Abhängigkeit. Eine eigene Note, man möchte ſagen ein etwas ſlaviſcher Ausdruck, klingt durch und dient treffend dazu, die eiſig-ernſten Gedichte von Walter Calé inhaltlich auszuſchöpfen. Alle Geſänge ſind wegen ihrer melodiſchen Stimmbehandlung wert geſungen zu werden, die Klavierbegleitung iſt auch verhältnismäßig leicht. Von tiefem Eindruck iſt das erſte Lied: „Die Pilger", ferner „Winter", beide ganz ſchlicht und einfach. Das „ſlaviſche Lied" und „Der Troubadour" ſind am meiſten nach Brahms orientiert. „Meine Finger krümme ich zum Spiele" (Nr. 2) wirkt durch den kontraſtierenden Zwiſchenteil und die dramatiſchen Akzente.

Dr. Friedrich Welter.

Kreuz und Quer.

Satiriſches aus dem Leben Hans von Bülows.

Nach Erinnerungen von Konzertmeiſter Georg Schmidt, Schweinfurt.

Aus dem reichen Anekdotenſchatz des häufig ſatiriſchen, aber auch humorvollen Meiſters mögen mehrere angeführt werden, die mir von früheren Jahren noch in Erinnerung ſind.

Bei einer Orcheſterprobe zur 5. Sinfonie von Beethoven ereignete ſich ein köſtlicher Zwiſchenfall. Das haarſcharfe Gehör Bülows entdeckte, daß einige Geiger bei der wundervollen Stelle des zweiten Satzes im 2. Takte ſtatt [Notenbeiſpiel] immer [Notenbeiſpiel] ſpielten. Er klopfte ab und ſagte im echt ſächſiſchen Dialekte: „Nä, mei Guteſter, nach Lindenau gähn mer äm noch lange nich." Seinerzeit war nämlich ein Gaſſenhauer in ganz Deutſchland ſehr populär, der anfing: „Ich geh nach Lindenau, da iſt der Himmel blau". Deſſen Melodie ähnelt ſehr der obigen Phraſe in der 5. Sinfonie, nur mit dem Unterſchied, daß im zweiten Takte zwiſchen den beiden erſten Noten ein Punkt ſteht. Somit kann die Beethovenſche Phraſe leicht verunſtaltet werden.

Während ſeiner Meininger Zeit als Leiter der Hofkapelle trug ſich Folgendes zu, was ich aus dem Munde einiger mir befreundeter Kammermuſiker vernahm. Eine ſchon etwas bejahrte Hofdamé bat Bülow um die Erlaubnis, einer Probe zu einigen Beethoven-Sinfonien beiwohnen zu dürfen, was er in liebenswürdigſter Weiſe gewährte. Er begab ſich am Probetage frühzeitig in das Stimmzimmer und weihte das ganze Orcheſter in ſeinen ausgeheckten Plan ein, denn er duldete ſonſt nicht, daß Zuhörer den Probeſaal betraten. Die erwähnte Hofdame ſtellte ſich pünktlich ein. Bülow ließ nun die zwei Fagottiſten abwechſelnd ihre meiſt im Baß gurgelnden Stellen blaſen, zeigte ſich — wie verabredet war — nicht zufrieden mit deren Ausführungen, ſondern unterbrach fortwährend die beiden Bläſer, jedoch mit auffallender Ruhe: „Sehr ſchön, meine Herren, doch zur Sicherheit wollen Sie, bitte, die Stelle noch einmal ſpielen." Und von neuem begannen die myſtiſchen Töne. Dies wurde der Hofdame allmählich zuviel und ſchweigend ſchritt ſie zur Türe, worauf Bülow ſarkaſtiſch erklärte: „Die habe ich gründlich kuriert von ihrer Beethoven-Schwärmerei!"

An einem Klavierabend bei einer pianiſſimo-Stelle in einer Beethoven-Sonate bemerkte Bülow, wie ſich zwei feine Damen ganz ungeniert, noch dazu in der vorderſten Sitzreihe, während des Spiels unterhielten. Plötzlich hörte er mitten im Vortrag auf, trat vorne an das Podium und ſprach, zu den Damen mit einer eleganten Verbeugung ſich wendend: „Wenn die hochverehrten Damen mit ihrer Konverſation fertig ſind, werde ich weiterſpielen." Dieſelben gerieten in die peinlichſte Verlegenheit, zumal die nahe ſitzenden Zuhörer ſpöttiſch zu lachen anfingen.

Einen recht eingebildeten Klaviervirtuoſen, der auch ſtets mit ſeinen Kompoſitionen protzte, frug Bülow einſt, ob er ſich noch damit abgebe. „Ja," antwortete dieſer etwas von oben herab, „ich ſchreibe ab und zu." „So" — meinte Bülow hierauf — „z u a u ch ?"

Auf der Straße ging Bülow meiſt äußerſt raſch, ſtets in Gedanken verſunken, und ſtieß einmal mit einem Herrn zuſammen, der ihm zornig zurief: „Eſel!" Bülow blieb ſtehen, zog artig den Hut und ſagte nur: „Sehr angenehm — von Bülow!"

Ein auf ſeinen Klavier ſpielenden Knaben ſehr ſtolzer Vater beſuchte Bülow, um deſſen Urteil zu hören. Letzterer betrachtete ſpöttiſch die lange Künſtlermähne des Jungen und ließ ſich etwas vorſpielen. „Genug, genug!" rief er. „Nun, was meinen Sie dazu?" frug ſiegesgewiß der Vater. Bülow drückte ihm 50 Pfennige in die Hand mit den Worten: „Laſſen Sie ihm die Haare ſchneiden, aber ſehr kurz!"

Einem ſtümperhaften Kapellmeiſter einer Kleinſtadt, der ſich bei Bülow beklagte, daß er mit ſeiner Kapelle unzufrieden ſei, antwortete letzterer ganz ſchroff: „Es gibt keine ſchlechten Orcheſter, ſondern nur ſchlechte Dirigenten."

Zu einem Bekannten, der ihn um ſeine Meinung frug betreffs einer oft unrein ſingenden Opernſopraniſtin, ſagte er lächelnd: „Die Dame detoniert, destoniert und diſtoniert."

In einer diſtinguierten Geſellſchaft unterhielt ſich ein würdiger Konſiſtorialdirektor einige Zeit mit Bülow über Kunſt und ſtellte hierauf die Anfrage, was er über die Religion denke. Schlagfertig erwiderte der Meiſter: „Ich glaube an Gott, Bach und Beethoven."

Den bekannten Wiener Kritiker H a n s l i ck, heftiger Gegner von Richard Wagner, haßte Bülow, und als er hörte, daß erſterer mit gutem Erfolg die Karlsbader Kur gebraucht habe, äußerte er ſich boshaft hierüber: „Leberleidend reiſte er ab und leider lebend kam er zurück."

Bei einer Morgenprobe im Berliner Philharmonie-Saale hatte das Orcheſter nach dem *A* der Oboe eben eingeſtimmt, als die Soliſtin, eine Konzertſängerin, das Podium betrat, worauf die Probe begann. Die Dame ſtand leider auf Kriegsfuß mit der Intonation, Bülow wurde ſehr nervös und fragte mit ironiſcher Stimme: „Möchten uns gnädiges Fräulein nicht ihr *A* angeben?"

Der bekannte Tenoriſt W a ch t e l — früher Droſchkenkutſcher in Hamburg — reiſte zum Gaſtſpiel nach Hannover an das Hoftheater, um dort ſeine Glanzrolle im „Poſtillon" zu geben. Leider ſang er in der Probe zu unrhythmiſch; Bülow wurde ärgerlich und rief ihm ſchelmiſch zu: „Lieber Herr Wachtel, ein Viertel iſt kein Achtel." Der Sänger nahm dies keineswegs übel und erwiderte lächelnd dem verblüfften Bülow: „Herr Bülow, ſchlagen Sie nur richtig Takt, ſo bleiben wir alle im Kontakt!" Jetzt mußten beide zuſammen herzlich lachen und die ganze Hofkapelle ſtimmte mit ein.

Ein heiterer Vorfall ereignete ſich auch gelegentlich einer Opernprobe. Alle waren bereits auf der Bühne verſammelt, nur eine Sängerin, mit einer Hauptrolle bedacht, fehlte noch. Bülow ſah ſchon nervös mehrmals auf ſeine Taſchenuhr und gab eben das Zeichen zum Beginn. Der brave, ſchon ältere Theaterdiener kam plötzlich, ganz außer Athem, herbeigeſtürzt und ſchrie laut: „Herr Doktor, unſerer guten Sängerin hat heute Nacht der Storch ein kleines Mädchen beſchert und die Mutter kann unmöglich zur Probe erſcheinen, ſie liegt noch im Kindbettfieber." Bülow rief freudig dem Theaterdiener zu: „Einen ſchönen Gruß, und ich ließe fragen, ob das liebe Kind ein Sopran oder Alt wäre."

In der Klavierſtunde trug ein junges Mädchen eine Polonaiſe von Chopin recht ſteif und kalt, ohne jegliches Temperament vor, dazu noch unfertig in techniſcher Hinſicht. Der Meiſter wurde ſehr zornig und ſchrie laut: „Mehr Feuer, Schwung, Leidenſchaft, Begeiſterung!" Die Spielerin war ganz niedergeſchlagen und zerknirſcht. Da trat Bülow ganz leiſe zu ihr heran und fragte ſehr artig: „Liebes Fräulein, verzeihen Sie eine indiskrete Frage: Waren Sie ſchon einmal verlobt?" Als das Mädchen tief errötend dies verneinte, ſprach er teilnehmend zu ihr: „Mögen Sie bald das ſchönſte Lebensglück finden!"

Ein recht nervöſer Schüler kam immer wieder trotz ernſtlicher Ermahnung Bülows zu ſehr ins Eilen beim Anfang der Mondſchein-Sonate. „Warum laufen Sie nur immer davon?" frug der Meiſter. „Aha, jetzt weiß ich es, der gute Beethoven kannte ſicher nicht das ſchöne Lied: «Guter Mond, du gehſt ſo ſtille»!"

In einer Orcheſterprobe hatte der Meiſter ſchon wiederholt den recht ängſtlichen Pauker bei einer Fortiſſimo-Stelle aufgefordert, ſtärker zu ſchlagen, und rannte wütend mitten durch die Pultreihen auf ihn zu. „Weshalb hauen Sie nicht tüchtig zu?" ſchnaubte er ihn an. „Herr Doktor, ich fürchte, ich ſchlage ein Loch ins Fell!". „Und ich fürchte," ſchrie Bülow, „Sie haben ein Loch im Kopf oder gar zwei."

Eine kokette Dame, die ſchon einige Male vergebens verſucht hatte, während der Konzertpauſe im Künſtlerzimmer den noch vom Spiel erregten Meiſter zu ſprechen, klopfte wieder an die Türe. Der Diener öffnete dieſelbe ein wenig und Bülow rief ſehr deutlich, daß es die Dame hören ſollte: „Sagen Sie, bitte, mein Hemd ſei vom Spielen durchnäßt und ich müßte ein reines anziehen." Sie verſtand den Wink und ſchlich ſtill davon.

Einen wenig talentierten jungen Engländer aus London nahm Bülow auf deſſen eindringliche Bitten endlich als Schüler an. Als dieſer fortwährend ohne jegliches Gefühl und Ausdruck ein Adagio vortrug, ſagte Bülow: „Sie ſpielen ſo kalt und froſtig wie der Londoner Nebel."

Der Sohn eines Bankiers bereitete ſich ſelten genügend zum Unterricht vor, brachte viele falſche Noten, ſo daß der Meiſter ihm riet, er möge ja kein Bankier werden, ſonſt könne er leicht wegen „Wechſelnotenfälſchung und Unterſchlagung" ins Zuchthaus kommen.

Einem jungen Amerikaner aus reicher Familie, der ſehr faul war, drohte Bülow lächelnd mit der Hand und ſprach: „Sie klimpern wohl lieber mit den Dollaren in der Taſche als mit den Fingern auf dem Klavier!"

Den ungelenkigen und harten Anſchlag einer baumlangen und ſpindeldürren Engländerin tadelte er mit den Worten: „Sie ſpielen viel zu eckig und hölzern, Ihren Tönen fehlt die klaſſiſche Rundung."

Einem robuſten, vierſchrötigen Sohn eines Fleiſchermeiſters, deſſen maſſiver Anſchlag dem Meiſter ſchon lange auf die Nerven fiel, rüttelte er die Achſeln mit den Worten: „Sie ſchlagen mit Ihren Bärentatzen den Flügel in Grund und Boden; gehen Sie lieber zu Ihrem Vater, ſchlagen die Ochſen tot und hacken die Knochen klein!"

In einer diſtinguierten Geſellſchaft begrüßte ein etwas ſelbſtbewußter Diplomat den Meiſter mit den Worten: „Nun, mein lieber Bülow, was machen Sie eigentlich den ganzen, lieben Tag?" „Mein lieber Graf: «Ich mache Muſik und Sie Politik»!" antwortete der ſchlagfertige Witzbold.

Ich möchte zum Schluſſe erwähnen, daß ich ſämtliche Anekdoten und Witze ſowohl von mir befreundeten Kammermuſikern von Berlin und Meiningen, als auch in Leipzig von Bekannten erfuhr und mir ſolche aufzeichnete. Ein ehemaliger Schüler Bülows am Stern-Konſervatorium, woſelbſt der Meiſter mehrere Jahre tätig war, berichtete mir damals alles, was er während des Unterrichtes ſah und hörte.

Robert Schumanns ältefte Tochter, Marie Schumann †.

Im Alter von 89 Jahren ift Marie Schumann am 14. November in Interlaken, wo fie feit Jahren mit ihrer Schwefter Eugenie zufammenlebte, geftorben, mit ihr eine der ehrwürdigften Frauengeftalten aus der Zeit der Romantik. Wie ein Märchen mutet es uns an, daß noch vor wenigen Wochen jemand unter uns weilte, den Robert Schumann als vierjähriges Kind beim Geburtstag feiner Klara am 13. September 1845, die Verslein fprechen ließ:

Immer vergnügt, das ift mein Leben!
Ich kann an diefem fchönen Tag
Kaum einen fchönern Wunfch dir geben
Als: Liebe Mama, tu mir's nach!

Was diefe feltene Frau für die Schumannfche Familie bedeutete, hat ihre Schwefter Eugenie in ihren köftlichen „Erinnerungen" (in den „Mufik. Volksbüchern" bei A. Spemann) in aller Lebendigkeit gefchildert. Mit ihrem immer heiteren Temperament, dem zugleich die Anlage zum „furor teutonicus" nicht fehlte, war Marie der Liebling des Vaters, zudem aber ihr Dafein von dem der Mutter unzertrennlich. Sie war die „Denkerin der Familie", und was dies in diefer Familie, befonders nach Schumanns Erkrankung und Tod, bedeutet, weiß jeder mit den Verhältniffen Vertraute. Als ältestes Kind war Marie zudem das einzige, das ein lebendiges Bild des Vaters in ihrem Herzen trug. So wird es denn auch keinen Schumannverehrer geben, der diefer Frau nicht ein ehrendes, dankbares Andenken bewahren würde. Hingewiefen fei auch noch auf den lebendigen Auffatz des Pianiften Heinz Jolles „Zu Befuch bei Schumanns" im Juli—Auguft-Heft 1927 unferer Zeitfchrift. Der Verfaffer befuchte damals die beiden Schweftern in Interlaken und fchrieb darüber.

Mufikerziehungsforgen in Bayern.

Daß die ftaatliche Beauffichtigung des Privatmufiklehrers die Spannung zwifchen Bayern und Preußen als Folgeerfcheinung des preußifchen Erlaffes vertieft, liegt an der Einwanderung minderwertiger Mufiklehrer aus Preußen, denen dort der Unterrichtserlaubnisfchein verweigert wurde und die fich nun im „freien Bayern" niederlaffen, um dort ihr Unwefen von neuem zu treiben. Somit erfcheint es verftändlich, wenn eine berufene Perfönlichkeit wie Prof. H. W. v. Waltershaufen, der Direktor der Münchener „Akademie der Tonkunft", in den „Münch. Neuefte Nachrichten" feine gewichtige Stimme in einer diesbezüglichen Abhandlung zum Schutze des privaten Mufikunterrichtes in Bayern erhebt. Seinen berechtigten Ausführungen ift nur die Tatfache entgegenzuhalten, daß nicht nur Bayern, fondern auch die übrigen, „freien" Länder mit einer Einwanderung zweifelhafter Mufiklehrkräfte aus Preußen zu rechnen haben, die fich der ftaatlichen Beauffichtigung entziehen wollen. Man begreift, wenn auch Waltershaufen einen behördlichen Eingriff in Bayern für wünfchenswert erachtet, da angefichts der vielfachen Bedrohung des Mufiklehrerftandes durch den mechanifchen Charakter unferes Zeitalters anderenfalls „keine öffentliche Mufikfchule, kein Mufiker die Verantwortung mehr dafür tragen können, überhaupt Schüler für den Beruf auszubilden".

Die Erkenntnis der Unzulänglichkeiten im Preußifchen Erlaß wird andere Länder davor bewahren, entfprechende Fehler zu begehen. Mit Recht wendet fich Waltershaufen gegen eine mögliche Knebelung der perfönlichen Lehrfreiheit. „Der preußifche Erlaß hat zwar den jüngeren Mufiklehrern heute fchon viel geholfen, hat aber vielfach indirekt und ungewollt die älteren Lehrer, von denen man nicht ohne weiteres verlangen kann, daß fie methodifch ganz auf der Höhe der Zeit bleiben, fchweren Schaden zugefügt. Die Schwindelfchulen find nicht reftlos aufgehoben worden, fondern find vielfach nur ein Stockwerk tiefer aus dem Nebenzimmer der Gaftwirtfchaften in die Kellerräume verfchwunden. Ratten finden immer ihre Schlupflöcher. Unfere privaten Mufiklehrer follen fich alfo nicht einbilden, daß mit einem

bayerischen Erlaß für sie das Paradies auf Erden beginnen werde. Im Gegenteil, der eigentliche Kampf wird erst dann beginnen. Aber die Aufgabe aller Kulturpolitik kann immer nur in der Tätigkeit des Gärtners bestehen, der für seine Kinder und Enkel pflanzt."

So dankenswert diese Ausführungen über die prinzipiellen Bedenken gegenüber staatlicher Beaufsichtigung auch erscheinen, sowenig können wir uns mit der Schlußfolgerung einverstanden erklären. Denn ein rechter Gärtner wird stets auch an das Gegenwärtige denken. Nur so ist der Sinn staatlichen Musiklehrerschutzes zu verstehen: Ertüchtigung der heranwachsenden Junglehrerschaft — aber Achtung und Zuvorkommenheit gegenüber dem bewährten Alten, dem wahrlich kein geringer Prozentsatz der Werdenden die erste Führung auf dem steilen Pfad musikberuflicher Ausbildung zu danken hat! F. St.

Von schlesischer Musikkultur.

Es ist eine unbestreitbare Tatsache, daß man in deutschen Landen über den Osten, zumal über unser Schlesien, gern die Nase rümpft. Daß ein solch hartes Urteil in Bausch und Bogen genauer Nachprüfung nicht standhalten kann, zeigt sich auf allen großen Lebensgebieten. Politik und Wirtschaft sind von dem Grenzlandcharakter Schlesiens in Jahrhunderte alter Geschichte stets nachhaltig zu großen Leistungen, teilweise von weltgeschichtlicher Bedeutung, beeinflußt worden. Weit zurück muß auch eine zumindest regionale Musikpflege in Schlesien gemutmaßt werden, selbst wenn man den legendären Minnesängerherzog Heinrich nicht als historischen Zunftpatron der schlesischen Musiker ansehen will.

Das 19. Jahrhundert und bereits ein Teil des unsrigen sind auch für die schlesische Musikpflege durch den Weltkrieg schon zur Geschichte geworden. Preußen hat sich nach dem Kriege nachdrücklich zu der bereits unter Führung von Kretzschmar begonnenen „Musikreform" bekannt. Der Staat will also mehr als früher helfend eingreifen. Uns Schlesiern kann es nur recht sein, denn wir sind darin wahrlich nicht verwöhnt. Aber nicht nur die finanziellen Kräfte des Staates sind heute schwächer denn je und mehr vielleicht müssen wir uns gerade in Schlesien hüten, den inneren Bruch in den Kunst- und Erziehungsfragen der Gegenwart durch gewaltsame Aufopferung kurzbefristeter modischer Größen und Prinzipien ins Unerträgliche und Zwecklose zu vergrößern. Der Schlesier ist bekanntermaßen sehr musikliebend und bestimmt musikalischer als mancher andere deutsche Stamm, aber er hat seit langem keine durchgreifende musikalische Erziehung. Darum ist das heute in so vielen zum Teil gegensätzlichen Auffassungen schimmernde musikalische Erziehungsproblem in wenig deutschen Gauen so sehr von innen heraus aktuell wie bei uns in Schlesien. Zur Erziehung einer bodenständigen musikalischen Kultur in großen wie in kleinen Städten ist vorerst eine persönliche Führung vonnöten. Allerdings müßten von vornherein unzweideutige Quertreibereien von unfähigen oder überalterten lokalen Musikpäpsten unterbunden werden, wenn es wirklich vorwärts gehen soll. Die vielerorts herrschende lokale Mittelmäßigkeit und Schwerfälligkeit muß immer erst einmal in ihren hemmenden persönlichen Wurzeln erkannt werden, ehe die produktive Kulturarbeit beginnen kann.

Erfreulicherweise pulsiert das gesamtschlesische Musikleben einschließlich der sudetendeutschen und oberschlesischen Grenzgebiete auch außerhalb der Zentrale Breslau mit seinem Opernhaus und seiner sehr leistungsfähigen „Schlesischen Philharmonie" in einer stellenweise hochgesteigerten Intensität, wenn man nur an einige der hervorragendsten Beispiele denkt: Die Waldenburger Bergkapelle, den Meisterschen Gesangverein (Kattowitz) unter seinem Führer Lubrich, die Schlesischen Musikfeste in Görlitz, die Neißer Singakademie Stuckenschmidt, das Troppauer Musikleben, das Görlitzer Opernorchester, das arbeitsfreudige oberschlesische Dreistädtetheater, den wagemutigen Armin Haag in Grünberg usw. Auch die Kirchenmusik beider Konfessionen vermag mit einer Reihe Spitzenleistungen aufzuwarten.

Am meisten beschämend und auch lähmend ist aber die Tatsache, — hier darf man von einem wirklichen Kulturrückstand sprechen —, daß der ganze großschlesische Osten mit

seinen vielleicht sieben Millionen Einwohnern keine öffentliche Musiklehranstalt, die natürlich zumindest teilweise Hochschulcharakter haben müßte, besitzt! Die schlesischen Kommunen bauen seit Jahren Schulpaläste (mit entsprechenden Stellen für erträglich eingestufte Lehrkräfte) für alle möglichen Schulziele und Bildungsrichtungen. Selbst für bildende Kunst wird einiges Geld ausgeworfen. Die Musik geht, wenn man von der Unterstützung einiger Theater (zum Teil mit Operettenbetrieb!) und der drei oder vier Orchester mit überwiegend kultureller Aufgabe absieht, hinsichtlich einer von höheren Gesichtspunkten aus organisierten Musikerziehung völlig leer aus. Wenn die Regierung hier nicht vorangehen kann oder will, so sollte die eine oder andere günstig gelegene Stadt in Schlesien den Weitblick aufbringen, sich eine hier weithin leuchtende Führerstellung zu verschaffen. Staat, Reich (Ostprogramm!) und Provinz könnten aber finanziell kaum zurückstehen, wenn erst einmal ein energischer, zielklarer Anfang gemacht ist. Auch der vorläufig nicht gemeinwirtschaftlich arbeitende Rundfunk müßte hier einmal zur Finanzierung mit herangezogen werden, da auch er vom Niveau der allgemeinen Kultur lebt. Den treibenden großen Willen zur Selbsthilfe, die stete Bekundung unseres deutschen Kulturwillens müssen wir Schlesier allerdings überall und zu jeder Stunde selber aufbringen. Wie sagt doch Fichte: „Niemand wird kultiviert, sondern jeder hat sich selbst zu kultivieren. Alles bloß leidende Verhalten ist das gerade Gegenteil von Kultur. Bildung geschieht durch die Selbsttätigkeit und zielt auf Selbsttätigkeit ab."

H. Matzke-Breslau.

Musik-Busineß.

Der von dem New-Yorker Manager Norbert Salter herausgegebene World Musical and Theatrical Guide enthält unter anderm auch einen Code, also ein Telegrammspesen verringerndes Abkürzungs-Wörterbuch, das alle im künstlerischen Busineßleben vorkommenden Phrasen und Möglichkeiten aufweist. Und zwar mit einer amerikanischen Vollständigkeit, die keine Eventualität ausläßt. Man könnte ganze Künstlerschicksale speziell amerikanischer Färbung in einem halben Dutzend solcher Worte, die meist auch noch einen gewissen Klangreiz mit Assoziationskitzelung haben, bequem ausdrücken. Welche Fortschritte hat die Kultur auch auf diesem Gebiete gemacht seit jenen Zeiten, da einem der ersten „Amerikaläufer" auf die Frage: „Was glauben Sie, Meister, was ich verdient habe?" Bülow schlicht zur Antwort gab: „Die Hälfte!", worauf jener mit plötzlich erwachender Ehrlichkeit erwiderte: „Nicht ganz!" — Also heute geht das ungefähr so zu:

Ein first class Dirigent, wie es deren ja bekanntlich viele gibt — lepfy heißt in der Code-Sprache: erstklassige Dirigenten werden (wahrscheinlich rudelweise) angeboten —, also ein solcher Dirigent — man sollte doch Ranglisten herausgeben wie beim Tennis — erhält von dem amerikanischen Manager ein Kabel des Inhalts: azylo. Er sieht im Code nach und findet, daß das bedeutet: habe ein splendid business für Sie. Was tut er? Er telegraphiert zurück: bomby, will sagen: schließen Sie sofort ab. Meistens hat er ja einen Kontrakt in Europa und bekommt ziemlich viel Jahresgehalt; aber warum sollte er nicht doch bomby telegraphieren? Der Ruhm kann sich doch nur erhöhen und das Einkommen nicht vermindern. Jetzt aber kommt gewöhnlich die erste Enttäuschung hinsichtlich de splendid business, nämlich die Mitteilung: bully, was nicht etwa die Vorfreude des Managers an seinem first class Dirigenten zu zärtlichem Ausdruck bringen soll, sondern heißt: verlange eine Kommission von — Prozent. Also z. B. muggi bully, was besonders lieb klingt, bedeutet 100%! Der Dirigent blättert nunmehr erregt in seinem Code und findet endlich auch das sympathische Wort clabe, d. h. ich bin mit Ihren Propositionen durchaus nicht einverstanden und wenn Sie nichts Besseres wissen, dann halten Sie gefälligst die — also kurz Clabe! Nun geht es herüber und hinüber mit gober — habe größte Hoffnung — und hakit — habe eine glänzende Idee —, ahawa —wie heißt Hoffnungen und Ideen, geben Sie Vorschuß! —, bis endlich das Wort faber das Engagement als ziemlich gesichert erscheinen läßt. Der Nulba, zu deutsch der Nettoprofit, ist meist geringer, als man

denkt, denn was nutzt der ganze Heiko, will ſagen der ganze Einfluß auf die Preſſe, wenn das Publikum nicht mitmacht. Charakteriſtiſch iſt, daß es für aufgeregte und von ihrem Mißerfolg etwas enttäuſchte first class Dirigenten, wenn ſie in den Zeitungen ihr Fiasko geleſen haben, noch ein beſonderes Kabelwort gibt, das ein edler Manager, wenn er anſtändig verdient hat, immer noch zum Schluß nach Europa kabeln wird zum Troſt ſeines Schützlings; es heißt Nudin, — die Kritiken ſind nicht entſcheidend!

Nicht ohne Humor iſt ferner die Code-Ausdrucksweiſe für die einzelnen muſikaliſchen Branchen. Der first class Dirigent, wenn er ſich ſelbſt anbietet, — was auch vorkommen ſoll, — heißt Itaka, faſt wie der Heimatsort des liſtenreichen Odyſſeus. Ein Ikzel iſt ein Baß und ein Ilgot ein lyriſcher Operntenor. Lacem ſagt man zu einem Opernbariton — ob es was nützt, iſt die Frage — und lapum zu einem Mezzoſopran. Daß Irrgig Streichquartett heißt, iſt beſonders bei modernen Kompoſitionen mitunter nicht unangebracht. Ob man ſich ein Gyvic, ein Doppelzimmer mit Bad in einem Luxushotel, oder nur einen gower (warum nicht gleich power), ein Einzelzimmer ohne Bad in einem kleinen beſtellen kann, das hängt wahrſcheinlich von Igred ab, unter welchem Stichwort zu leſen iſt: what is the matter with the monny? Von dem Fall allerdings, der offenbar in der Theorie auch vorgeſehen iſt, daß nämlich ein großes europäiſches Theater- oder Konzertinſtitut darauf Wert legen könnte, ſeinen Dirigenten zu dauernder Arbeit für ſich zu behalten, ſtatt ihn auf der Baſis eines Fixums von etwa 100 000 Mark, wie es ja nicht einmal mehr ſelten iſt, auf Reklame-Konzertreiſen in Amerika umherirren zu laſſen — wie den vielgewandten Dulder Odyſſeus, daher Itaka! — von ſolchem Fall hört man ſelten. Denn wenn dieſe Inſtitute einmal Ernſt machen und die Konſequenzen ziehen würden: entweder Fixum und ausſchließliche Tätigkeit für uns oder . . . ., dann wäre ſo mancher Itaka genötigt, ſeinem amerikaniſchen Manager zu telegraphieren: abyga, was da heißt: infolge eines unfortunately accident bin ich genötigt, meine obligations rückgängig zu machen. Gleichviel ob ſie nun in defog, d. h. Schweizerfranken, oder in dapri, d. h. amerikaniſchen Dollars, abgeſchloſſen ſind. Otto Maag.

Tagesgloſſen.

Von Fritz Stege.

Wenige Menſchen wiſſen, daß es in Amerika richtiggehende Yazzfabriken gibt, in denen hundert und mehr Komponiſten angeſtellt ſind, die bei einem Tageslohn von 5—20 Dollar täglich 200—300 Yazzſchlager fabrizieren, die ſofort in hunderttauſenden Exemplaren durch die Vereinigten Staaten verbreitet werden. Zeitungsmeldungen zufolge ſind nunmehr zwei der berühmteſten Yazzfabriken geſchloſſen worden. Ein ſichtliches Anzeichen dafür, daß der Geſchmack des Publikums eine andere Wendung zu nehmen beginnt. Es kann kaum ein Zweifel darüber beſtehen, daß das yazzmüde Publikum zu einer wenn auch moderniſierten Walzerform zurückkehren wird. Selbſt unter den bedeutendſten Yazzdirigenten finden ſich Vertreter dieſer Anſchauung. So ſchreibt beiſpielsweiſe Bernard Etté in einem Berliner Mittagsblatt: „Ich glaube, daß ein Tanz wie der Walzer nie ganz unmodern werden kann und die ſchlechte Wiedergabe zum großen Teil an ſeiner zeitweiligen Unbeliebtheit ſchuld war.“ Es darf nicht verkannt werden, daß Bernard Etté im Rahmen ſeiner muſikaliſchen Darbietungen dem Walzer ſtets einen Ehrenplatz einräumt.

* * *

Wie der „Berliner Lokalanzeiger“ mitteilt, iſt das Londoner Tänzerpaar Robert Sielle und Annette Mills, das ſeinerzeit den Charleſton in England bekannt gemacht hat, nach Südafrika gereiſt, um dort bei den Zulukaffern choreographiſche Studien zu machen. Und einer der dort erſchauten Tänze hat ſie ſo entzückt, daß ſie beſchloſſen haben, ihn aus der Abgeſchiedenheit des Kaffernkraals nach Europa zu verpflanzen. Der neue Tanz heißt „Oofala“. Er ſoll nur einen kleinen Fehler aufweiſen. Er iſt nämlich für europäiſche Begriffe etwas zu urwüchſig. Aber das macht ja gar nichts aus. Der europäiſche Nährboden

muß für die Übertragung von Kaffernmoden eben ſorgfältig vorbereitet und urbar gemacht werden. Da genügt die eine Impfſpritze für Niggerblut, die eine Frankfurter Muſikhochſchule gegen den harmloſen deutſchen Michel zückt, bei weitem nicht mehr. — Wie verlautet, hat ja der Ballettmeiſter der Berliner Staatsoper, Max Terpis, ſein Amt niedergelegt, weil er mit der Berliner „Tanzpolitik“ nicht einverſtanden ſein konnte. Wie wär's, wenn man einen Häuptling der ſo offenſichtlich tanzbefähigten Zulukaffern an ſeine Stelle ſetzen würde? Aber bitte: Bei ſeinem Einzug in Berlin nicht die Ehrengeſchenke und die Ausſchmückung des Brandenburger Tors vergeſſen!

* * *

In Frankfurt a. M. wurde ein Konzert ſtellenloſer Muſiker veranſtaltet, das der Dezernent für den Muſiker-Stellennachweis beim ſtädtiſchen Arbeitsamt angeregt hatte und das vom Arbeitsamt ausging. Der Zutritt zu dem Konzert war koſtenlos. Der einzige Zweck des Unternehmens war, den Gaſthaus- und Kinobeſitzern, den Vereinsvorſtänden uſw. Gelegenheit zu geben, die Qualität vollſtändiger Orcheſter kennen zu lernen, um die Veranſtalter bei Bedarf zu eigenen Dienſtleiſtungen heranzuziehen. — Ein Unterfangen, das man faſt als letzten verzweifelten Verſuch bezeichnen könnte. Denn wer übernimmt nun die Verantwortung dafür, daß tatſächlich genügend Intereſſenten den Gratiskonzerten beiwohnen?

* * *

Wie der Amtliche Preußiſche Preſſedienſt mitteilte, veranſtaltete das Oberpräſidium der Provinz Niederſchleſien ein Preisausſchreiben „zur Schaffung eines politiſchen Liedes, das von den breiteſten Maſſen als Ausdruck der neuen Zeit und als Bekenntnis zur deutſchen Republik geſungen werden kann“. — „Ausdruck der neuen Zeit?“ Was für zeitgemäße Reimwendungen laſſen ſich auf „Sklarek“ und „Volksbegehren“ finden? „Reime auf Sklarek ſind, wenn man das Wort ‚Dreck‘ vermeiden will, nicht leicht und der geſchickteſte Komponiſt wird Mühe haben, bei der melodiſchen Bearbeitung der üblichen Weimarer Phraſeologie Diſſonanzen zu vermeiden“, ſpöttelt der Berliner „Tag“. Aber — Ausdruck der neuen Zeit? Man ſage mir nichts mehr gegen den Wert der „ſtaatsbürgerlichen Erziehung“ für Muſiker! Nein! Sie verdient als Prüfungsfach an jeder Muſikſchule eingeführt zu werden! Nachdem jeder Schüler gründlichſt zum Examen „eingepaukt“ wurde! Und zwar „nach Noten“! Selbſtverſtändlich!

* * *

In Berlin beſteht eine „Chriſtſchall-Geſellſchaft zur Förderung chriſtlicher Muſikkultur m. b. H.“. Es handelt ſich um eine Schallplattenfirma, die „ausſchließlich religiöſe katholiſche Muſik ſowie religiöſe katholiſche Vorträge und Predigten (!) durch die Chriſtſchallplatte vertreiben“ will. „Jeder Katholik iſt künftighin in der Lage, aus dem künſtleriſch hochſtehenden Chriſtſchallrepertoire ſeine religiöſen Schallplatten laufend zu beziehen. . . . Die Produktion der Chriſtſchall geſchieht unter der ſtändigen Leitung eines geiſtlichen und künſtleriſchen Kuratoriums.“ Dieſes Unternehmen wird von der Zentrumspreſſe anſcheinend ſtark unterſtützt. Wirklich? Iſt ſchon das Wort „Chriſtſchallrepertoire“ eine Verletzung religiöſen Feingefühls — um wieviel mehr die ganze Art der Profanierung kirchlicher Eigenheiten, die der Verweltlichung ausgeſetzt ſind?

Buntes Allerlei.

Wie Dr. Hans Költzſch in einem Aufſatz „Operettengeſchichte in Zahlen“ mitteilt, wurden ſeit Offenbachs „Orpheus“ insgeſamt 1100 reine Operetten an mitteleuropäiſchen Bühnen aufgeführt. Seit 1896 ſteht unter den deutſchen Werken die „Fledermaus“ mit 16 600 Aufführungen an der Spitze aller Operetten. Das „Dreimäderlhaus“ hat innerhalb ſeiner $12^1/_2$ Lebensjahre bereits 10 920 Darſtellungen erlebt. Dahinter folgen — immer von 1896, dem Geburtsjahr des „Deutſchen Bühnenſpielplans“ ab gerechnet — der „Zigeunerbaron“ mit 10 507 Aufführungen, der „Fidele Bauer“ (9717), die „Luſtige Witwe“ (9661mal ſeit 1905), der „Walzertraum“ (8961mal ſeit 1907).

Musikberichte und kleinere Mitteilungen.

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Willi Geisler: „Friedemann Bach". Schauspiel mit Musik. (Stettin.)

Karol Rathaus: „Fremde Erde". Oper. (Linden-Oper, Berlin.)

Konzertwerke:

Hugo Kaun: „Menandra-Suite" für Orchester (Aachen.)

Werner Trenkner: Sinfonie. (Aachen).

Pierre Gobat: Ciaconna für Orgel (Berlin).

Hermann Reutter: Klavierkonzert (Frankfurter Sender).

Günter Raphael: Requiem op. 20 (Breslau).

Müller-Rehrmann: „Perpetuum mobile" für zwei Klaviere (München).

Hermann Unger: Konzert für großes Orchester op. 61 (Köln, Gürzenich).

Mozart: Divertimento D-dur in Bearbeitung mit Solovioline durch Gg. Göhler (Halle a. S.).

Willy Burkhard: Streichquartett op. 23 (Bern).

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Alfred Kirchner: „Marionetten". Oper. (Schwerin.)

Karl von Feilitzsch: „Konrad und Marie". Oper. (Plauen.)

J. L. Emborg: „Das goldene Geheimnis". Märchenoper. (Braunschweig.)

Josef Kübel: „Der Kosakenoberst", ein „Spiel mit Musik". (Zwickau.)

O. Jeremias: „Brüder Karamasoff". Oper. (Brünn.)

Verdi: „Die sizilianische Vesper". Fünfaktige Oper. (Stuttgart).

Glinka: „Die Hochzeit in Cremona". Tanzpantomime. (Darmstadt.)

Arthur Honegger: „Kreislauf". Tanzspiel. (Stadttheater Hagen.)

Darius Milhaud: „Die Rückkehr" („La Brebis égarée"). Oper. (Mannheim).

Arthur Piechler: „Der Weiße Pfau". Oper. (Bayer. Staatsoper.)

Edmund Nicks: „Leben in dieser Zeit". Text v. Erich Kästner. (Schles. Funkstunde, 14. Dez.)

Konzertwerke:

Ljadow: „Kikimora", symphonische Legende für Orchester (Düsseldorf, unter Hans Weisbach).

Hindemith: „Lindbergh-Flug", Kantate (Berlin).

W. v. Baußnern: Richard-Dehmel-Zyklus für Männerchor (Berlin).

Paul Graener: Deutsche Kantate f. Männerchor (Berlin)

Waldemar Bloch: III. Messe op. 14 (Graz).

Otto Jochum: Streichquartett d-moll u. „Brautmesse" (Augsburg).

Wolfgang Fortner: „Fragment Maria", Kammerkantate (Königsberger Rundfunk).

Ernst Toch: „Kleine Ouvertüre" (Berlin, unter Scherchen).

Buxtehude: Kantate f. Singst., Streichqu. und Orgel (Davos).

Rich. Wetz: Ein Weihnachtsoratorium (Erfurt).

Cyrill Scott: „Weihnachtsouvertüre" für großes Orchester (unter Carl Schuricht).

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE.

Die ungarische Stadt Sopron (Ödenburg) war im Oktober der Schauplatz eines bedeutungsvollen musikalischen Ereignisses. Einer der ältesten Musikvereine Europas, der „Ödenburger Franz Liszt-Musikverein", feierte dort im Rahmen eines großangelegten Festes die 100jährige Wiederkehr seines Bestehens. Das Fest fiel mit dem Geburtstage Franz Liszt's zusammen, der, wie Haydn und Goldmark, seine Jugendzeit in Sopron verbrachte. Die Mitwirkenden des dreitägigen konzertreichen Festes waren: Hubay, Dohnányi, Bartók, Szende, Székelyhidy, Sztojanovits, Stefániai, ferner das Orchester der Budapester Philharmoniker. In der St. Michaelskirche wurde die E-dur-Messe Demény's, in der evangelischen Kirche seine Christus-Cantate vorgetragen. Das Publikum bekränzte nach dem Gottesdienste das Grab Franz Kurzweils, des Begründers des Musikvereines. Im Stadttheater wurde ein Dreiakter gegeben, welcher die Freundschaft Liszt's und des ungar. Freiheitsdichters Petöfi zum Gegenstand hatte. Nach Bekränzung des Grabes Haydn's in Kismarton wurden die Haydn-Reliquien des Schlosses Esterházy besichtigt. An einem Festkonzerte des Soproner Stadttheaters war die erste Nummer des Programmes dasselbe Musikstück, wie seinerzeit die erste Nummer des jetzt jubilierenden Vereines gewesen ist: die Ouvertüre aus Weber's „Oberon". Am 22., d. i. am Geburtstage Liszt's, wurde die Gedenktafel am Doborjáner Geburtshause bekränzt.

J. Fligl.

KONZERT UND OPER.

LEIPZIG. Nach mehrjährigem Interregnum hat nun das Gewandhaus wieder seinen eigenen Kapellmeister, und zwar Bruno Walter, vom Standpunkt aus, den das heutige Gewandhaus der Frage gegenüber einnimmt und darin bestehend, einen Dirigenten von internationalem Ruf zu haben, wohl die beste und vielleicht auch einzige Lösung. Früher war's so, daß vom Gewandhaus ein helleuchtender Schein auf den jeweiligen Kapellmeister strahlte, jetzt soll dieser einen solchen auf das Institut zurückwerfen. Indessen, wir wollen nicht viele Worte machen, zumal es nun darauf ankommen wird, wie Walter seine hiesige Stellung auffaßt. Wird er ein Gewandhauskapellmeister, der Leipzig wirklich nach innen und außen vertritt, oder läuft die Verpflichtung auf ein erweitertes und etwas verdichtetes Gastdirigententum hinaus? Es ist hier oft genug davon die Rede gewesen, welch Besonderes, sogar Einzigartiges diese Stellung in sich schließt. Man könnte auch geradezu von einer Gewandhauskonzert-Idee sprechen, die denn auch, gerade für unsere Zeit, mit schöpferischer Kraft zu fassen wäre. Das nächste Jahr wird zeigen, ob Bruno Walter nach dieser Seite hin vorzugehen vermag oder gewillt ist, es zu tun.

In den drei letzten von ihm geleiteten Konzerten brachte er zwei für Leipzig neue Werke, eine F-moll-Sinfonie (op. 10) des 1906 geborenen Russen Dimitri Schostakovitsch und die kleine Sinfonie (op. 54) von Krenek. Während dieser jongliert und Variété in den Konzertsaal verpflanzt, und zwar nicht einmal gutes, ist es dem jungen Russen wirklich ernst. Sicher, eine Sinfonie im irgendwie herkömmlichem Sinn ist das nicht, aber es ist durchaus nichts einzuwenden, so der Begriff Sinfonie auch anders gefaßt wird, zumal vom heutigen russischen Standpunkt aus. Dieser junge Komponist hat zunächst ein ganz seltenes Orchesterohr, er schreibt einen so lichten, durchsichtigen Satz, daß er allein aus diesem Grunde Beachtung verdient. Aber er hat auch Gedanken, flüchtige, mehr gehauchte, dann aber auch elementare Hauptgedanken. Und merkwürdig, wie der frühere gebildete Russe in ihm wieder auflebt: auf der einen Seite Verfeinerung, aber vom Salonhaften befreit, auf der anderen ein plötzlich auftretendes Barbarentum. Man wird sich den Namen dieses von Walter entdeckten Komponisten wohl merken dürfen. Für Krenek scheint nun einmal Jonny, der alles sich aneignet, was schön ist auf der Welt — nach seinem Geschmack eben —, sinnbildlich zu sein. Was da alles in dieser „Sinfonie" gemaust wird! Aber wie Jonny auch auf der kostbarsten Geige nur sich, seine triviale Person spielen und mit jener gar nichts Künstlerisches anfangen kann, so auch Krenek. Er maust, kann's aber nur ausspielen, nicht aber wirklich verwerten. Nach diesem Werk noch die Vierte von Brahms anzuhören, überließen wir beweglicheren Leuten.

Wurden diese modernen Werke mit glänzender Kunst dargeboten, so bot die Fünfte von Beethoven vor allem im ersten Satz eine nicht geringe Enttäuschung. Überhetztes Zeitmaß, das alle Monumentalität wegwischte, Aufregung statt elementarer Kraft und rhythmischer Verdichtung gaben dem Satz ein geradezu unbeethovensches Gepräge, im Verlauf der Sinfonie trat dann glücklicherweise eine Besserung ein.

Von Bedeutung war der Abend unter O. Jochum, der zwar ebenfalls keinen bis in stärkere Tiefen reichenden Beethoven gab (Leonore Nr. 3), in der 7. Sinfonie von Bruckner sich aber als der bedeutsame Dirigent auswies, als der er bereits gilt. Famos, wie schön er mit den Bläsern umgeht, ohne aber noch zum letzten Klangmetaphysikum Bruckners vorzudringen. An Solisten waren Adolf Busch mit herrlichen Bachvorträgen, die scharmante und temperamentvolle L. Kolessa und Edwin Fischer zu hören, der Beethovens 1. Konzert einfach ideal spielte. Heute wird bekanntlich auch das moderne Klavier als minderwertig angesehen und ihm das schwirrendste Cembalo vorgezogen. Welches Zeug müssen diese Leute in den Ohren haben.

Der Uraufführung von Günther Raphaels Requiem in Breslau ist prompt die Erstaufführung in Leipzig gefolgt. Ein besonderer Fall! Ein 25jähriger schreibt ein Requiem, geradezu etwas Unnatürliches. Und kein Zweifel, es ist Vieles in diesem als solchem außergewöhnlichen Werke lediglich komponiert und auch künstlerisch noch nicht in jenem Maße geglückt, daß, was der Komponist will, auch wirklich in gegenständliche künstlerische Erscheinung tritt. Beinahe muß man sagen, gottlob ist es so; Außerordentliches in der ganzen künstlerischen Gestaltung bleibt auch so noch genug. Die artistische Belastung ist aber ebenfalls noch stark, man fühlt, daß der Komponist sich überspannt, schwierige Aufgaben technisch zwar löst, das Technische aber keineswegs vergessen läßt und deshalb an den Zuhörer Anforderungen stellt, die er nie und nimmer zu erfüllen braucht. Kein größerer Gegensatz auch als vor allem zu Verdis Requiem, mit dem sich der Komponist zwar genau

beschäftigt haben muß. Dort schwingt aber alles oder doch sozusagen alles, hier klebt noch — gerade auch im Orchester — Vieles. Raphaels Phantasie ist auch noch vorläufig aus zweiter Hand, so selbständig Vieles geistig erfaßt ist. So ist es denn auch bezeichnend und ein gutes Zeichen, daß die einfachen Sätze, besonders gegen den Schluß zu, die überzeugendsten und sogar sehr schön sind, hier, wo Raphael sich in keiner Weise überspannt. Hier müßte auch seine weitere Entwicklung ihren Fortgang nehmen, wie denn Raphael noch höchst unmodern schwierig schreibt und Anforderungen an Chor und Solisten stellt, die nur in besonderen Fällen befriedigt werden dürften. Hier in Leipzig traf es in seltener Weise zu, der Chor sang unter Karl Straube mit einem Können, einer Energie und Freude, die der Aufführung zu einem Erfolg besonderer Art verhalfen. Von den Solisten stand Fr. A. Quistorp mit ihrer höchst anspruchsvollen Partie an vorderster Stelle, aber auch von den anderen, Frl. H. Lehne und den Herren H. Fleischer und C. A. Neumann, wurde sehr Gutes geleistet.

Von anderen Konzerten müssen wir uns das meiste auf nächstes Heft versparen, vor allem das sehr gelungene Konzert des Lehrergesangvereins mit einigen wertvollen Uraufführungen von V. Andreae, H. Wunsch und P. Graener. Da zugleich im hiesigen Männerchor die Frage, ob kontrapunktischer oder harmonischer Satz, zur Erörterung gestellt wurde — eine sehr zeitgemäße Frage für den größten Teil der Männergesangvereine —, die Uraufführungen hiezu besonderes Material bieten, so sei hierüber dann etwas ausführlicher geredet. Einen famosen, und zwar weltlichen Abend gab der Madrigalkreis Leipziger Studenten, fast ein Stück köstlicher wie das andere, darunter eine Anzahl Martinsgans-Lieder. Wieviel Musik vermochte doch damaligen Komponisten die Vorstellung eines derartigen Essens zu entlocken! Der Madrigalkreis ist wie wenige Vereinigungen berufen, diese Kunst zu blühendem Leben zu erwecken. — Eine höchst erfreuliche Bekanntschaft war die mit der jungen Pianistin Alannah Delias, die tonschön, fein ziseliert und mit reinlichem Empfinden die Klassiker spielt. Eine Wohltat bedeutete der Beethoven-Abend des vorzüglich spielenden Schachtebeck-Quartetts (op. 18. Nr. 4, op. 97, op. 131). Angesichts eines derartigen Abends staunt man sowohl über die Unverfrorenheit wie vor allem Instinktlosigkeit vieler Modernen, bei Beethoven nicht auch gerade das zu finden, was unsre Zeit gerade möchte. Der Reichtum dieses Mannes ist derart groß, daß ein von ihm verlorener Hosenknopf ihnen als ein Diamant erscheinen müßte.

Endlich hat die Oper dem hiesigen Theaterpublikum Boris Godunow beschert, und zwar in einer trefflichen Aufführung unter O. Braun (Musik) und Brügmann (Szene). Mag sich das Werk auf dem Spielplan halten oder nicht, es ist, als Ganzes zwar ungleich, etwas Außerordentliches, dieser Mussorgski vor allem ein derart vornehmer Mensch, daß man geradezu aufatmet. Wie wenig ist er aber noch in diesem seinem Hauptwerk studiert worden, und zwar, was immer das Wichtigste bleiben wird, in seiner Gestaltung des Ausdrucks! Vielleicht darüber einmal etwas Näheres.

DRESDEN. Vesper in der Kreuzkirche.

Sonnabend, 16. Nov. Joh. Seb. Bach: Präludium und Fuge in d-moll. — Joh. Seb. Bach: Abendgebet f. 4st. Chor. — M. Reger: Zwei Gesänge op. 137, Nr. 1 u. 2 für Singst. u. Orgel. — M. Reger: „Wenn in bangen, trüben Stunden" und „Meine Seele ist stille zu Gott" f. Singst. u. Orgel. — Joh. Seb. Bach: „Komm, Jesu, komm", Motette f. 8st. Doppelchor.

Sonnabend, 23. Nov. Mendelssohn-Bartholdy: Sonate f-moll op. 65. — Heinr. Schütz: „Selig sind die Toten", Motette f. 6st. Chor. — Joh. Seb. Bach: „Vergiß mein nicht", „Liebster Herr Jesu" f. Sopr. u. Orgel. — Mendelssohn-Bartholdy: „Meine Seele dürstet nach Gott" f. Sopr. u. Orgel. — Mendelssohn - Bartholdy: „Mitten wir im Leben sind", Motette f. 8st. Doppelchor.

Sonnabend, 30. Nov. Jos. Rheinberger: Sonate pastorale f. Orgel über den 8. Psalmton. — Oskar Werman: „Ein laute Stimm' vom Himmel klingt" f. Chor. — Joh. A. Hiller: „Er kommt" f. Chor. — K. Chr. Dedekind: „Gelobet sei, der da kommt", Duett. — M. Bruch: „Jesus, der Morgenstern", Duett. — H. v. Herzogenberg: „Mache dich auf", Adventsmotette f. 5st. Chor.

DRESDEN. Wenn man auch zur „Neuen Musik" grundsätzlich eine andere Stellung einnimmt, muß man doch Paul Aron als ihrem hierzu führenden Vertreter die Anerkennung zollen, sich mit starker künstlerischer Initiative für sie einzusetzen. So gelang es ihm jetzt, das hiesige staatliche Schauspiel für eine Nachmittags-Vorstellung mobil zu machen, in der man außer Strawinskys „Geschichte vom Soldaten" das einaktige Drama „Saul" mit der Musik von Hermann Reutter kennen lernte. Das erstgenannte Werk mit recht gemischten Gefühlen. Textlich und musikalisch ist es parodistischen Cha-

rakters. Die Geschichte vom betrogenen Teufel und dem Sieg des Guten wird in ihr Gegenteil verkehrt. Diabolus triumphans. Und das Geschmackvollste, der Choral „Eine feste Burg", wird auch parodiert! — Hermann Reutters „Saul" war dieser verzerrten Fratzenhaftigkeit gegenüber ehrlich gewollt. Der Text versetzt die Erzählung von der Beschwörung Sauls, die der Verfasser M. Lernet-Holenda im engsten Anschluß an Kapitel 28 des 1. Buchs Samuelis in die Umwelt älplerischer geistlicher Spiele und in die Zeit der Hexenverbrennungen. Dem Komponisten schwebte dabei, ähnlich wie Kaminski in seinem Jürg Jenatsch, eine Vereinigung von gesprochenem und gesungenem Drama vor. Aber seine Musik bleibt in den Anläufen stecken, ist nicht entfernt mit der Kaminskis zu vergleichen. Beschränkt sich auf eine primitive orchestrale Untermalung der Bühnenvorgänge und Einstreuung unfanglicher Gesangs-Episoden. —

Ein Rückblick auf das Konzertleben zeigte wieder, daß man von einem solchen in höherem Sinne hier gar nicht reden kann, und daß es z. B. hier schon ein Ereignis war, in Heinrich Scherchen einmal einen namhaften auswärtigen Dirigenten begrüßen zu können. Notabene im klaffend leeren Saal. Scherchen imponierte durch die überlegene Ruhe und Sachlichkeit, mit der er das ihm anvertraute Königsberger Rundfunk-Orchester leitete. Es war aber etwas kühl. Was man besonders bei der Beethovenschen Ersten empfand. Daß er bei Strawinskys Pulicinella-Suite selber nicht warm werden konnte, verstand man, und noch verständlicher war es bei der Sinfonie eines jungen Neutöners M. Butting, der sich am Schlusse rufen ließ. — Viel Lärm um Nichts! — Die Pulicinella-Suite von Strawinsky fand dann ihr Pendant in einer Ouvertüre „Le furie di Arlecchino" von einem jungen Italiener Adriano Lualdi, welche man durch Busch zu hören bekam. Mit Busonis Rondo Arlecchinesco war es die dritte der Harlekinaden, vor denen es einem bald zu grauen beginnt! Halt, da bescherte uns aber auch noch Paul Scheinpflug mit den Philharmonikern ein ausgedehntes sinfonisches Werk aus dieser Umwelt, eine Sinfonietta giocosa von Arnold Ebel, die viel schlimmer war. Ein Pedant, den es juckt lustig zu sein! Aus anderem Holz geschnitzt war da schon das neue Cellokonzert von Günter Raphael, dessen Bekanntschaft uns Busch durch die hervorragende Cellistin Eva Heinitz vermittelte. Ein Werk, das auf der gesunden Grundlage gediegenen kontrapunktischen Könnens ruht und, durchaus ernsten Charakters, vielleicht nur zu sehr Konzessionen an die Sinnfälligkeit der Tonsprache aus dem Wege geht.

O. Schmid.

MAINZ. Die Liedertafel, die im Laufe des Vereinsjahres das Busch-Quintett, die Guarneri- und Rose-Quartette für Kammermusikabende, ferner Frau Maria Basca für einen Liederabend und Professor Emil v. Sauer für einen Klavierabend verpflichtet hatte, schloß die Spielzeit mit Brahms' „Deutsches Requiem". Die Solisten Ria Ginster (Sopran), Johannes Willy (Baß), Fz. Willms (Orgel), das Städt. Orchester und die Vereinschöre liehen dem von Otto Naumann geleiteten grandiosen Werk an zwei Abenden (Wiederholung als Volkskonzert) eindrucksvolles Gepräge.

In den Städtischen Sinfonie-Konzerten, unter GMD. P. Breisachs Leitung, gelangte Johann Christian Bachs „B-dur-Sinfonie", in der Neuausgabe von F. Stein, zu einer dankenswerten Erstaufführung. Von neueren Tondichtern fand die „Sinfonie für Streichorchester" von dem in Paris lebenden Schweizer Conrad Beck wenig Anklang. Guten Erfolg hatte Hans Ferd. Redlich, Kapellmeister und Solorepetitor am hiesigen Stadttheater, mit der Uraufführung seines Toccata für großes Orchester über den Choral „Wachet auf, ruft die Stimme". Fr. Schrekers „Vom ewigen Leben", Text nach Walt Whitmans „Grashalmen", brachte dem Komponisten und dem Interpreten der lyrischen Gesänge Fritz Kraus-München mehrfachen Hervorruf. Die von Direktor Rosbaud geleiteten Städt. Sinfonie-Konzerte brachten Schönbergs „Fünf Orchesterstücke in der Fassung für Kammermusik op. 16" zur Erstaufführung, die nicht ohne Widerspruch blieb. Bessere Aufnahme fand das „Konzert für Orgel und Kammermusik op. 46" von Hindemith. Mit Mahlers „9. Sinfonie" fanden die Städt. Sinfonie-Konzerte erst im Juni ihren Abschluß, da sämtliche musikalische Veranstaltungen durch den strengen Winter hinausgeschoben werden mußten.

J. L.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Das Vierte deutsche Händelfest findet Ende Mai und Anfang Juni in Karlsruhe statt. Selten gehörte Werke, eine Oper und ein Konzert zeitgenössischer Komponisten im Residenzschloß sind vorgesehen.

Mit der Durchführung des 1. Musikfestes der vereinigten Musikverbände für Bayern, Württemberg, Baden, Tirol und Vorarlberg am 5. und 6. Juli 1930 mit der gleichzeitigen Abhaltung des 3. Vorarlberger Musik-Bundesfestes wurden die

Stadtmusik Bregenz und der Musikverein Bregenz-Vorkloster beauftragt. Die Stadtmusik Bregenz feiert mit dieser Zeit ihren hundertjährigen Bestand, während der Musikverein Bregenz-Vorkloster sein 40jähriges Gründungsfest mitfeiert.

Anläßlich der Hygiene-Ausstellung plant die Dresdener Oper im Sommer 1930 Festvorstellungen großen Stils. U. a. soll Glucks „Armida" in pomphafter Ausstattung in Szene gehen.

In der Zeit vom 4. mit 6. Februar 1930 findet eine Jugend- und Schulmusikwoche in Gelsenkirchen unter Leitung von Prof. Fritz Jöde statt.

Vom 6. bis 8. Dezember fand in Graz das I. Musikfest des Steirischen Tonkünstlerbundes statt. Es gliederte sich in einen Kammermusik- und Liederabend, ein Kammerorchesterkonzert und ein Kirchenkonzert. Zahlreiche Werke gelangten zur Uraufführung, u. a. eine Klaviersonate von Paltauf, ein Streichsextett von Günther Eisel, Lieder von Konrad Stekl, E. R. Geutebrück, Viktor Andinger und Oskar C. Posa. Das Kammerorchester-Konzert brachte die „Serenade" von Reznicek, das „Kammerkonzert für Klavier und Streichorchester" von Roderich v. Mojsisovics und die „Sinfonietta f. Streichorchester" op. 63 von Otto Siegl. Das Kirchenkonzert brachte die Uraufführung der III. Messe op. 14 von Waldemar Block. Der Verlauf des Festes war ein glänzender unter warmer Anteilnahme des Publikums.

Für die Salzburger Festspiele 1930 wurden u. a. die Aufführung von Mozarts „Figaros Hochzeit" und Richard Strauß' „Rosenkavalier" unter Clemens Kraus, Glucks „Iphigenie in Aulis" unter Bruno Walter, Mozarts „Don Juan" und Beethovens „Fidelio" unter Franz Schalk vorgesehen. Der Domkapellmeister Jos. Meßner wird anläßlich der Festspiele 1930 in einem Domkonzert alte Salzburger Meister (1500 bis 1800), W. A. Mozarts „Krönungsmesse", Motetten und Psalmen und das „Requiem" und Ant. Bruckners große Messe in f-moll zur Aufführung bringen.

Kölner Opernwochen Ostern 1930. Die Ostern vorigen Jahres auf Anregung englischer Opernfreunde erstmals durchgeführte Aufführung aller neuen Inszenierungen der vergangenen Spielzeit in geschlossener Folge soll auch Ostern 1930 wieder veranstaltet werden. In der Zeit vom 21. April bis 4. Mai werden daher neben einer Reihe von Neuinszenierungen klassischer Opern „Schwanda, der Dudelsackpfeifer" von Weinberger, „Galathea" von Braunfels, „Wozzek" von Alban Berg, „Die baskische Venus" von H. H. Wetzler u. a. aufgeführt werden. Derartige Opernwochen, die einen Querschnitt durch die Leistungen der Kölner Oper bieten, sollen künftig zu Ostern jeden Jahres wiederholt werden.

Das Heinrich Schütz-Fest 1930 der Heinrich Schütz-Gesellschaft e. V. findet nunmehr endgültig in Kassel vom 29. bis 31. Aug. statt. Der Heinrich-Schütz-Kreis (Leitung Wilh. Kamlah) hat den chorischen Teil des Festes übernommen. Anfragen beantwortet die Geschäftsstelle der Heinrich Schütz-Gesellschaft, Kassel, Rasenallee 77. Nähere Angaben über das Fest folgen nach Weihnachten.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Ein über die ganzen Vereinigten Staaten verbreitetes Komitee, in dessen Vorstand die prominentesten Milliardäre Newyorks vertreten sind, hat eine Summe von 3 Mill. Dollar für amerikanische Orchester bereitgestellt. Wie das Komitee mitteilt, will man damit der Gefahr, daß durch den Tonfilm die guten Orchester verschwinden, entgegentreten. Die Konzerte sind in letzter Zeit in Amerika durchweg so gering besucht gewesen, daß fast keines ohne Defizit abschloß.

In Frankfurt a. M. konstituierte sich unter dem Protektorat des Nuntius Pacelli die Internationale Gesellschaft für Erneuerung der katholischen Kirchenmusik e. V. unter Beteiligung der Staaten Deutschland, Belgien, Frankreich, Italien, Österreich, Ungarn, Schweiz, Holland und Spanien. Der international aufgebaute Musikausschuß, dem die Verantwortung für die zu leistende Arbeit obliegt, steht unter dem Vorsitz von Prof. Josef Haas, München. Die Arbeit der Gesellschaft soll auf den Grundsätzen des motu proprio Papst Pius X. vom 23. Nov. 1903 unter der constitutio apostolica Papst Pius XI. vom 20. Dez. 1928 beruhen und der Pflege der klassischen Polyphonie und des gregorianischen Chorals unter besonderer Berücksichtigung der Entwicklung der zeitgenössischen Kirchenmusik im Sinne der kirchlichen Grundsätze dienen.

Für die praktische Gestaltung des Arbeitsprogrammes sehen die Statuten vor: Die künstlerische Entfaltung kirchenmusikalisch schöpferischer Kräfte wird gefördert sowohl durch Preisausschreiben für neue und bedeutsame Werke auf dem Gebiet der katholischen Kirchenmusik und der ihr benachbarten Provinzen, als auch durch alljährlich veranstaltete internationale kirchenmusikalische Arbeitswochen mit liturgischen Gottesdiensten, repräsentativen öffentlichen Konzerten und volkstümlichen Singstunden zur Förderung der Kirchenmusik als Volks- und Laienkunst. Der wissenschaftlichen For-

schung dienen wissenschaftliche und pädagogische Vorträge und Veröffentlichungen sowie die Erstaufführung jener Werke der Vergangenheit, welche durch sie neu erschlossen wurden und Anregung für das Gegenwartschaffen verheißen.

Die erste kirchenmusikalische Arbeitswoche mit anschließendem Musikfest wird voraussichtlich Ende Oktober 1930 in Frankfurt a. M. stattfinden.

Neue Kammermusikvereinigungen. Das während eines Zeitraums von zehn Jahren in Berlin bestehende Premyslav-Quartett wurde in Königsberg (Pr.) wieder ins Leben gerufen. Premyslav, jetzt Konzertmeister des Opernorchesters, verband sich mit E. Düsterbehn, Hedwig Wieck (Br.) und Eugenie Premyslav (VC.). — Das neue Eweler-Streichquartett (Sitz Berlin) besteht aus Grete Eweler, Irmgard Kriege, Hildegard Heinitz (Br.), Hans Schrader (VC.). — Ein neues Trio Meinhard-Petschnikoff—F. R. Mendelssohn hat in Berlin seine Konzertreihe begonnen. — Der Leipziger Pianist Alex Conrad, der nach zweijährigem Aufenthalt in Argentinien wieder nach Deutschland zurückkehrte, hat sich mit dem Konzertmeister Leo Schwarz des Leipziger Gewandhausorchesters sowie dem Cellisten Willy Rebhan des gleichen Instituts vereinigt, um künftig unter dem Namen Mitteldeutsches Trio gemeinsam zu konzertieren. — Ellen Epstein, Diez Weismann und Gottfried Zeelander haben in Berlin ein Trio gegründet.

Eine Ortsgruppe Hamburg der „Internationalen Gesellschaft für Neue Musik" wurde unter Vorsitz von Ernst Roters in Hamburg gegründet. Als Vorstand wurden gewählt: Prof. W. v. Beckerath, Siegfried Scheffler, Albert Nauen und Rechtsanwalt Robert Solmitz, als Musikausschuß: Kapellmeister Eugen Papst, Ernst Roters, Richard Goldschmied, Herm. Erdlen und Frau Edith Weiß-Mann. Es wird geplant, in Hamburg alljährlich eine Reihe von Aufführungen mit zeitgenössischer Musik aller Gebiete der Tonkunst zu veranstalten. — Warum wird aber für die Vereinigung anstelle der unhaltbaren Bezeichnung „Neue" Musik nicht der besser zutreffende Name „Zeitgenössische" Musik gewählt?

Der Insterburger Oratorienverein, ein Mittelpunkt ostpreußischer Musikkultur, feierte sein 50jähriges Bestehen.

Der Interessen-Gemeinschaft für das deutsche Chorgesangswesen gehören jetzt an: der Deutsche Sängerbund, der Deutsche Arbeitersängerbund, der Reichsverband der gemischten Chöre Deutschlands und die neuerdings beigetretene Vereinigung deutscher Lehrer-Gesangvereine, deren Sitz Hamburg ist.

In beiden Oberschlesien sind Bestrebungen im Gange, das Opernorchester der Oberschlesischen Landesbühne zu einem Symphonie-Orchester, das auch regelmäßige Konzerte in Ost-Oberschlesien veranstalten soll, auszubauen. Es sollen besondere Abonnements aufgelegt werden. Vorbedingung ist allerdings, daß die polnischen Behörden dem Orchester keine politischen Schwierigkeiten in den Weg legen, da das ständige Orchester auf die regelmäßigen Aufführungen in Deutsch-Ost-Oberschlesien nicht verzichten könnte.

KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Die Westfälische Schule für Musik (Leitung: GMD. Dr. Richard v. Alpenburg und Dr. Richard Greß) beging ihr 10jähriges Bestehen als städtische Einrichtung mit drei festlichen Veranstaltungen, einem Konzert der Lehrerschaft, einer Aufführung der Opernschule und einem Schülerkonzert der Instrumental- und Ausbildungsklassen. Die Opernvorstellung (mit dem Orchester der Anstalt) brachte „Die beiden Geizigen" von Grètry zu einer erfolgreichen Wiedergabe vor ausverkauftem Hause. Die Anstalt, seinerzeit als Hochschule für Musik gegründet, dann umgewandelt zu einer Akademie für Bewegung, Sprache und Musik, im Jahre 1927 von den derzeitigen Leitern auf ihre heutige Basis gestellt, kann als ein ausgesprochener Kulturfaktor des Münsterlandes und der angrenzenden Umgebung gelten, der aus dem musikalischen Leben der Stadt nicht wegzudenken wäre. Eine ruhige, aber ständige und sichere Aufwärtsbewegung verheißt der Anstalt überdies eine ausgesprochene Zukunft.

Die Badische Hochschule für Musik zu Karlsruhe veranstaltet anläßlich des 100-jährigen Geburtstages Hans von Bülows eine Bülow-Gedächtnisfeier am 7. Januar, wobei nach einer Gedächtnisrede Klavierwerke und Lieder Hans v. Bülows zur Aufführung gelangen.

Anläßlich des 25jährigen Bestehens ist dem von GMD. Hans Gelbke geleiteten, mit dem Konservatorium in M.-Gladbach verbundenen Musiklehrer-Seminar von der Regierung die staatliche Anerkennung zuteil geworden.

Das Würzburger Collegium musicum ist unter Leitung von Prof. Dr. Oskar Kaul zum ersten Male an die Öffentlichkeit getreten.

Die nächste staatliche Prüfung für Organisten und Chordirigenten in Preußen findet am 21. und 22. März 1930 an der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin-Charlottenburg 5, Luisenplatz, Schloß, statt. Nähere Auskünfte werden von der Akademie erteilt.

Das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht veranstaltet vom 7.—27. Juli 1930 einen praktischen Lehrgang für Musiklehrer im Musikheim in Frankfurt/Oder. Dieser Kurs dient Reichsdeutschen und Ausländern zur Einführung in

den Geist und in die Praxis der modernen Musikpädagogik. Es wird vorausgesetzt, daß die Teilnehmer in der Praxis der Musikpädagogik eine gewisse Erfahrung mitbringen. Das Musikheim bietet 30 Teilnehmern Platz. Die Teilnehmergebühr beträgt RM. 60.—, außerdem Unterkunft und gesamte Verpflegung pro Tag RM. 4.—.

Das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht veranstaltet unter Leitung von Herrn Ministerialrat Kestenberg den 3. musikpädagogischen Informationskurs für Ausländer, der vom 23. Juni bis 6. Juli 1930 in Berlin stattfinden wird. Es ist erwünscht, daß Reichsdeutsche sich an diesem Kurs beteiligen, um eine sachliche und persönliche Verständigung und Zusammenarbeit auf musikpädagogischem Gebiet mit den Ausländern herbeizuführen. Der Kurs soll alle mit der modernen Musikerziehung in Zusammenhang stehenden Einrichtungen zeigen und den Teilnehmern Gelegenheit geben, dem Musikunterricht an verschiedenen Schulen beizuwohnen und die wichtigsten privaten und staatlichen musikalischen Anstalten kennen zu lernen. Alles Nähere durch die Musikabteilung des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht, Berlin W 35 Potsdamerstr. 120.

PERSÖNLICHES

Generaldirektor Gatticasazza von der Metropolitan Opera in New York gab bekannt, daß der neue Dirigent der Deutschen Oper, Josef Rosenstock, infolge Nervenzusammenbruchs, verursacht durch den Klimawechsel und Überarbeitung, von seinem Posten zurückgetreten ist. Der frühere Dirigent Arthur Bodanzky tritt an seine Stelle. Ergänzend ist zu bemerken, daß Rosenstocks erste Wagner-Interpretationen von der New Yorker Presse wenig günstig beurteilt wurden.

Oberregisseur Dr. Otto Erhardt Dresden, wurde vom Stadtrat Augsburg in den Ausschuß der Festspiele im Amphi-Theater am Roten Tor in Augsburg gewählt. Die Festspiele finden im Sommer 1930 zur 400-Jahr-Feier der „confessio augustana" statt.

Dem Dirigenten an der Städtischen Oper zu Berlin Dr. Fritz Stiedry wurde der Posten eines Generalmusikdirektors für Leningrad und Moskau angeboten.

Die schon gelegentlich der März-Auseinandersetzungen Bruno Walters mit den Berliner Opernhäusern als unmittelbar bevorstehend gemeldete Übernahme der Gewandhausdirektion durch Bruno Walter ist nunmehr doch noch Tatsache geworden.

Issay Barmas, der bekannte Violinmeister, feierte sein 30jähriges Künstlerjubiläum.

Alfred Indig, ehem. Konzertmeister des Concertgebouw-Orchesters in Amsterdam, wurde als erster Konzertmeister an das Berliner Sinfonie-Orchester berufen.

Geburtstage.

Es sei bemerkt, daß der 80 Jahre alt gewordene Musikdirektor Theo Rüdiger in Gotha (siehe letztes Heft S. 836) nie sich als Musikschriftsteller betätigt hat, hier eine Verwechslung mit dem gleichnamigen Sohn, dem vorübergehend in Leipzig lebenden Weimarer Kammermusiker Theo Rüdiger, vorliegt.

Am 31. Dezember wird Adolf Diesterweg, der bekannte Berliner Musikkritiker, 60 Jahre alt. Unsern Lesern ist dieser charaktervolle, feingebildete Schriftsteller durch seine gehaltvollen Berichte über das Berliner Musikleben wohlbekannt. Er hat seiner innersten Überzeugung immer voll und ganz Ausdruck gegeben, in einer so haltlosen Zeit, wie wir sie unmittelbar hinter uns haben, ein doppeltes Verdienst. So rufen wir dem aufrechten Mann denn auch ein herzliches Glückauf zu!

Am 17. Dezember feierte GMD. Prof. Dr. Fritz Stein, der so überaus verdienstvolle Leiter des Kieler Musiklebens und Professor für Musikwissenschaft an der Universität, den 50. Geburtstag. Unsere besten Wünsche!

Dr. Paul Stefan, der bekannte Wiener Musikschriftsteller und Kritiker für die „Münchener Neueste Nachrichten", feiert seinen 50. Geburtstag.

70 Jahre alt wurde der Komponist Leopold Karl Wolff, der viele Jahre als Lehrer der Musiktheorie und Komposition an der Staatlichen Hochschule für Musik in Berlin wirkte.

Berufungen u. a.

Franziska Martienssen-München, Professor des Gesanges an der Staatlichen Akademie, folgt einem Rufe als Professor an die Staatliche Akademie für Kirchenmusik in Berlin und errichtet gemeinsam mit ihrem Gatten Paul Lohmann eine private Gesangschule (insbesondere wie schon bisher mit Kursen für Berufssänger und Pädagogen).

Der Komponist Dr. Hans Gál (Wien) wurde als Direktor an die Hochschule für Musik und das Konservatorium der Stadt Mainz berufen.

Fräulein Lydia Lenz, bisher Leiterin einer Klavierausbildungsklasse am Sternschen Konservatorium, wurde als Lehrerin für Klavierspiel an die Staatliche Akademie für Kirchen- und Schulmusik berufen.

Nachdem bereits gegenteilige beunruhigende Gerüchte über das Verbleiben Furtwänglers in Berlin aufgetaucht waren, ist nunmehr der Vertrag zwischen Furtwängler und der Philharmon. Orchester-G. m. b. H. endgültig abgeschlossen worden.

Mara Duvé wurde als Lehrerin für Gesang an das Berliner Klindworth-Scharwenka-Konservatorium berufen.

Prof. Dr. Arnold Schmitz in Bonn wurde auf den durch den Weggang Prof. Max Schneiders erledigten Lehrstuhl für Musikwissenschaft an die Universität Breslau berufen.

Todesfälle.

† Prof. Ernst Paul, Gründer des Musiklehrerseminars am Dresdener Konservatorium, geschätzter Musikpädagoge, Kritiker an den „Dresdener Nachrichten".

† Wilhelm Maurenbrecher, Oberspielleiter der Städt. Bühne, Dortmund.

† Willy Benda, Leiter des Bielefelder Konservatoriums, im 59. Lebensjahre.

† der lyrische Tenor des Prager Neuen Deutschen Theaters Kasten, ein geborener Leipziger. Er nahm sich aus materiellen Sorgen das Leben.

† in Lemberg im Alter von 66 Jahren der langjährige Direktor des Polnischen Musikvereins und Konservatoriums Mieczyslaw Soltys. Nach Absolvierung seiner Studien bei Karl Mikuli (Lemberg), Krenn in Wien und Gigout und Saint-Saëns in Paris kehrt Soltys in seine Vaterstadt zurück und tritt als Lehrer im Konservatorium ein. Schon nach kurzer Zeit wird er dessen Direktor und bleibt in dieser Stellung bis zu seinem Tode. Unter seiner gediegenen Leitung entwickelt sich das Konservatorium zu einer der ersten Anstalten Polens und auch die Konzerte des Musikvereins gewinnen immer mehr an Geltung. Als Komponist nimmt Soltys in Polen eine hervorragende Stellung ein und umfassen seine Werke fast sämtliche Gebiete der Musik. Besonders zu nennen wären sein auch in Berlin seinerzeit mit großem Erfolg aufgeführtes Oratorium „Das Gelöbnis Johann Kasimirs", wie auch die Opern „Panie Kochanku", „Marja", „Jezioro Dusza", „Ver sacrum" u. a.

Alfred Plöhn.

BÜHNE.

Der Umbau des Münchener Staatstheaters, mit dem bekanntlich schon vor zwei Jahren begonnen wurde, hat durch den Beginn der Winterspielzeit eine neuerliche Unterbrechung erfahren. Man hofft jedoch ihn 1931 fertiggestellt zu haben. München hat dann die modernste Bühne der Welt. Die neue Bühne wird als versenkbare Doppelbühne hergestellt, die außerdem eine große Hinterbühne hat, die durch einen eisernen Vorhang von der eigentlichen Spielbühne getrennt ist. Die ausnutzbare Gesamttiefe der Bühnen wird sich auf 60 Meter belaufen. Auf zweien von den vier ziemlich gleich großen Bühnenflächen, die in zwei aufeinanderliegenden Stockwerken vorhanden sind, kann abwechselnd gespielt und auf den jeweils zwei freien die Dekoration aufgebaut werden. Die Gesamtunkosten des Umbaues werden auf $1^1/_4$ Million Mark veranschlagt.

Die Erstaufführung des Werkes „Der Bürger als Edelmann" von Richard Strauß in bulgarischer Sprache, wird im Laufe dieser Spielzeit auf der Bühne des Nationaltheaters in Sofia stattfinden. — Ferner gelangt demnächst im Théâtre Royal de la Monnaie in Brüssel die „Ariadne auf Naxos" von Rich. Strauß erstmalig in französischer Sprache zur Aufführung.

Als der vorgesehene Dirigent der Moskauer Staatsoper plötzlich erkrankte, sprang dafür Frau Slawinskaja ein und dirigierte Wagners „Meistersinger" mit großem Geschick. Damit hat zum ersten Male eine Frau in der Moskauer Staatsoper den Dirigentenstab geführt.

Der Zuschuß für das Erfurter Stadttheater beträgt in diesem Jahre 510 000 Mk. und ist seit 1925 um rund 200 000 Mk. gestiegen.

Das Frankfurter Opernhaus bringt in der zweiten Hälfte der Saison als Uraufführungen Schönbergs „Von heute auf morgen", Wilh. Groszs „Achtung! Aufnahme" und während der Opernfestwoche im April „Transatlantik" von Georg Antheil.

Das Stadttheater in Trier wurde eingeladen, neben anderen Werken Wagners „Meistersinger" in Luxemburg zur Erstaufführung zu bringen.

Das Statistische Jahrbuch deutscher Städte bringt eine Aufstellung über städtisches Theater- und Orchesterwesen. Die hierbei getroffenen statistischen Aufstellungen erstrecken sich auf 93 gemeinnützige Theater, deren es gegenwärtig in Deutschland im ganzen 116 gibt. Die Zuschüsse für diese 93 Theater seitens der Städte betrugen im Jahre 1927 rund 48 Millionen Mark. Da die in Frage kommenden 93 Theater etwas 80 Prozent der in Frage kommenden gemeinnützigen Theater ausmachen und eine Steigerung von 20 Prozent gegenüber dem Jahre 1927 angenommen werden kann, so darf die Summe der Zuschüsse für die Gesamtzahl der gemeinnützigen 116 deutschen Theater z. Zt. mit rund 70 Millionen Mark angenommen werden.

Das Kölner Schauspielhaus hat Goethes „Faust II" mit der Musik von Prof. Hermann Unger zur Aufführung gebracht. Die Titelrolle spielte Dr. Ludwig Wüllner. Es ist dies seit der unter Martersteig von Prof. Hans Wildermann inszenierten Erstaufführung von Goethes „Faust II" am 22. März 1910 die erste Neueinstudierung dieses Werkes in Köln.

Die Mannheimer Theaterfrage wurde nun dahingehend gelöst, daß die Fortführung des Theaterbetriebes in allen drei Spielarten beschlossen und der hiefür notwendige Zuschuß nicht auf 1 150 000 Mk., wie ursprünglich beabsichtigt, festgesetzt wurde, sondern zunächst offen bleibt.

Das vor zwei Jahren im Münchener Residenztheater zur Aufführung gelangte Weihnachtsmärchen „Die Bergkönigin" von Franziska Rodenstock

mit Musik von Joseph Haas wurde heuer im Augsburger Stadttheater und durch das Frankfurter Rundfunkorchester zur Aufführung gebracht.

Die Münchener Opernbühne brachte unter Kapellmeister Anton Schlosser eine Spieloper des Münchener Komponisten Gust. Drexel „Don Juans Ende" zur Uraufführung.

In Saarlouis hat sich eine Gesellschaft der Musik- und Theaterfreunde für Saarlouis und Umgebung gebildet, auf deren Veranlassung ein 1. Gastspiel des Saarbrückener Stadttheaters mit Puccinis „Bohème" erfolgreich durchgeführt werden konnte. Das ausverkaufte Haus läßt erwarten, daß diese Gastspiele Wiederholung finden.

Die Münchener Opernbühne (Wanderoper des Bayer. Volksbildungsverbandes) brachte als 1. Gastspiel in Regensburg eine vortrefflich gelungene Aufführung von Lortzings „Wildschütz" mit Kammersänger Gleß in der Titelrolle.

Im Braunschweiger Landestheater wurde eine Oper des dänischen Komponisten J. L. Emborg „Das goldene Geheimnis" erfolgreich zur Uraufführung gebracht.

In Nordhausen hat das Stadttheater es verstanden, in den letzten Jahren die Teilnahme des Publikums wesentlich zu steigern. Es hat eine Besucherorganisation von 3800 Personen ins Leben gerufen, was bei einer Stadt von 40 000 Einwohnern ein vortrefflicher Erfolg ist. Es gelang zugleich, das schon früher recht kräftig belegte Abonnement um 33,3 Prozent zu steigern. Damit wurde dem Theater eine tragfähige wirtschaftliche Grundlage geschaffen. Das Stadttheater Nordhausen spielt zugleich auch in den Orten Eisleben, Sangershausen, Bleichenroda, Bad Sülzhayn. Diese Erfolge dürfen als Beispiel der tatkräftigen Selbsthilfe eines Provinztheaters angesehen werden.

Die städtische Oper zu Hannover brachte unter Operndirektor Rudolf Krasselt eine Neueinstudierung von Max Schillings „Mona Lisa".

Wilhelm Maukes „Das Fest des Lebens" wird Ende Januar im Augsburger Stadttheater zur Erstaufführung gelangen.

Seit November 1927 wurde zum Zwecke einer schärferen Auslese des künstlerischen Nachwuchses in Oper und Schauspiel von insgesamt 12 Städten (Berlin, Breslau, Dresden, Frankfurt a. M., Hamburg, Karlsruhe, Köln, Königsberg, Leipzig, München, Stuttgart und Weimar) eine paritätisch zusammengestellte Prüfungskommission errichtet. Aus dem Bericht über die Prüfung im Frühjahr 1929 im Amtsblatt des Deutschen Bühnenvereins ist zu entnehmen, daß sich an 11 Prüfungsstellen insgesamt 433 Prüflinge meldeten. Von den 433 Kandidaten entfallen 257

auf die Oper und 176 auf das Schauspiel. Von diesen Theaterschülern konnten insgesamt nur 181 die Prüfung bestehen, während etwa 60% als ungeeignet oder ungenügend ausgebildet ausgeschieden werden mußten. Der Verfasser des amtlichen Artikels, Dr. E. Weichmann, weist darauf hin, daß es sich bei dieser Schülerprüfung in noch höherem Maße um eine Prüfung der Lehrer handelt. In dieser Lehrerkontrolle bestätigen sich alle Befürchtungen der Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger und des Deutschen Bühnenvereins. Sie konnten aus vorliegenden Prüfungsergebnissen 150 Lehrer zählen, die geistig, körperlich oder organisch völlig ungeeignetes Material zum Bühnenberuf ausgebildet haben. — Bei der in München im Herbst stattgehabten Prüfung haben im Schauspiel von 12 Kandidaten 3, in der Oper von 17 Kandidaten ebenfalls nur 3 die Prüfung bestanden.

Auch die Münchener Staatsoper brachte nunmehr die Oper „Jenufa" von Janacek zu erfolgreicher Erstaufführung.

Die Grazer Oper ist mit einem ungeheuren Defizit von 700 000 Schilling in die größten Schwierigkeiten geraten. Die Unterhandlungen über die Fortführung des Grazer Theaters haben zu dem Entschluß geführt, im kommenden Spieljahr die Operette gänzlich abzustoßen und Oper und Schauspiel im großen Haus am Deutschen Ring zu vereinen.

Die Rossinische Oper „Angelina", die seit kurzem in der Bearbeitung Hugo Röhrs einen Siegeszug über die deutschen Bühnen hält, wird nunmehr auch zu Beginn des neuen Jahres in der Wiener Staatsoper zur Aufführung gelangen.

Paul Hindemiths Kindermärchen „Tuttifäntchen" gelangt im Königsberger Opernhaus zur Erstaufführung.

Die komische Oper „Der Mazurkaoberst" von A. Lortzing in der Bearbeitung von Jacoby und Spangenberg hatte im Opernhause zu Breslau einen durchschlagenden Erfolg.

KONZERTPODIUM.

Ein neues Werk von Ludwig Weber „Tonsätze für Klavier", eine Folge von fünf Stücken, wurde durch Hermann Drews zur erfolgreichen Uraufführung gebracht.

Hermann Zilcher brachte seine Symphonie für 2 Klaviere op. 50, ferner Lieder und Klavierstücke gemeinsam mit Margret Zilcher-Kiesekamp (Sopran) und Kurt Haesel (Klavier) in Dortmund, Hamm und Münster zur Aufführung.

Armin Knabs neues Werk „Zeitkranz" kam mit starkem Erfolg durch den Oratorienverein in Kiel unter Leitung von Dr. Fritz Stein zur Aufführung.

Hans Pfitzners Orchesterlieder für Bariton wurden im 3. Philharmonischen Konzert in Bremen zu erfolgreicher Erstaufführung gebracht. Das gleiche Konzert brachte die Sinfonietta von Leo Janacek.

Das städtische Orchester zu Flensburg veranstaltet in der Spielzeit 1929/30 insgesamt achtundzwanzig Konzerte (darunter 15 Volkskonzerte). Im Rahmen dieser Konzerte gelangen eine große Reihe von Werken lebender Tondichter zur Erstaufführung.

In Eisleben gelangte Beethovens „Missa solemnis" unter dem Dirigenten des Städischen Singvereins Johannes Roeder unter begeisterter Anerkennung der Presse zur Aufführung.

Der Singkranz zu Heilbronn brachte mit dem verstärkten Theaterorchester unter Leitung von August Richard in einem Brahms-Abend u. a. „Nänie", die „Rhapsodie für Altstimme, Männerchor und Orchester", das „Schicksalslied" und die „Tragische Ouvertüre" zur Aufführung.

In einem Konzert des Orchestervereins des Heilbronner Musikvereins gelangten unter der Leitung von August Richard eine Reihe alter Meisterwerke des 17. und 18. Jahrhunderts u. a. von Johann Rosenmüller, Dietrich Buxtehude, Georg Philipp Telemann, Philipp Heinrich Erlebach, Henry Purcell und Nikolaus Bruhns zur Aufführung.

Die Würzburger Madrigal-Vereinigung unter Leitung von Prof. H. Schindler feierte ihr 10jähriges Bestehen in einem Jubiläumskonzert mit Werken von Palestrina und Bach, während Günther Ramin als Solist (Orgel) Werke von Bach und Buxtehude spielte.

Walter Braunfels' „Te Deum" wurde in Zürich durch den Lehrergesangverein erfolgreich aufgeführt.

Carl Schuricht wird am 25. Februar eine Weihnachtsouvertüre für großes Orchester mit Chor von Cyrill Scott uraufführen.

Prof. Abendroth wurde von Bukarest, Turin und Neapel zur Leitung von Gastkonzerten eingeladen, die er jedoch in Rücksicht auf seine Kölner Verpflichtungen nicht übernehmen konnte.

Prof. Alfred Sittard von der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik, hielt sein erstes Orgelkonzert auf der neuen Walcker-Orgel in der Kaiser Friedrich-Gedächtniskirche ab. Hierbei gelangten Choralbearbeitungen von Paul Siefert in Tabulaturübertragungen von H. J. Moser, Präludien des Kataloniers Juan Cabanillas und zwei Präludien und Fugen von Joh. Brahms zur Uraufführung.

Münchener Kunstsommer 1930. Über die im Sommer 1930 in München geplanten großen Veranstaltungen werden nunmehr einige Einzelheiten bekannt. Mengelberg wird im Mai sein berühm-

tes Orchester nach München bringen, Toscanini wird die New Yorker und Furtwängler die Berliner Philharmoniker im gleichen Monat in München dirigieren. Der Juni bringt das internationale Bruckner-Fest, ein Brahms-Konzert mit Knappertsbusch, Gustav Mahlers achte Sinfonie (Sinfonie der Tausend) unter Bruno Walter und eine Strauß-Woche. Reinhardt zeigt im Juli seine „Fledermaus"-Inszenierung. Pfitzner dirigiert an einem „romantischen Abend", Döbereiner bringt alte Musik. Mozart und Beethoven beherrschen den August; im Hof der Residenz wird man die neunte Sinfonie Beethovens unter Knappertsbusch hören. Muck dirigiert ein Beethovenkonzert.

Die Geigerin Annemarie Maß-Hoffmann wird im Rahmen der musikalischen Morgenfeiern des Stadttheaters Regensburg die Violin-Sonate (op. II Nr. 2) von Paul Hindemith spielen.

In Breslau wurden innerhalb eines Konzertes mit neuzeitlicher Kammermusik fünf Lieder nach Dichtungen von Chr. Morgenstern für eine Singstimme und Klaviertrio von Erich Rhode, von der Altistin Hanna Sattler aus der Taufe gehoben.

Gustav Mahlers Zweite Sinfonie (c-moll) wurde in Gleiwitz durch Städt. Musikdirektor Franz Kauf aufgeführt. Publikum und Presse nahmen begeisterten Anteil an dem Konzert, das für Oberschlesien ein musikalisches Ereignis bedeutete.

Im Bachsaal (Berlin) finden wieder Musikalische Vespern statt, veranstaltet vom Jugendchor der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik unter Leitung von Prof. H. Martens, dem Madrigal-Chor unter Leitung von Professor Dr. h. c. Carl Thiel und Walter Drwenski an der Orgel. Solistische Mitwirkung haben zugesagt u. a. Lilli Dreifuß, Minna Ebel-Wilde, Paula Lindberg, Emy von Stetten, Mia Neusitzer-Thoenissen, Hermann Diener, Lothar von Knorr, Armin Liebermann, Prof. Dr. Hans Joachim Moser, L. van de Sande.

Der Leipziger Verein der Kinderfreunde (Kinderschutz) e. V. tritt in diesem 11. Konzert-Winter zum 71. Male mit seinen Jugend-Konzerten hervor, um bei unseren Kindern Freude und Verständnis an guter Musik zu erwecken. Die Konzerte finden Sonntags nachmittags 4 Uhr im Saale des Städtischen Kaufhauses statt und zwar am 20. Okt., 17. Nov., 15. Dez., 19. Jan., 16. Febr., 16. März. Das Unternehmen, das sich insonderheit der seelisch bedrohten Kinder annimmt, verdient stärkste Förderung.

Die Pianistin Hilde Sander wurde verpflichtet, in Köln als Solistin in einem Sinfonie-Konzert unter der Leitung von Hans Morschel die „Indianische Fantasie" für Klavier u. Orchester von F. B. Busoni erstmalig zur Aufführung zu bringen.

KIRCHE UND SCHULE.

Orgelwerke von Roderich v. Mojsisovics gelangten erstmalig in der Andreaskirche (Leipzig) und in der Christuskirche (Hannover) zur Aufführung.

Die Johanneskirche in Davos führte Werke von Kaminski, Rosenmüller und Buxtehude als Neuheiten auf. Karl Matthaei und der Konzertsänger Willy Rössel waren an der Ausführung beteiligt.

Der a cappella-Chor des Musikvereins zu Hermannstadt unter Leitung von Prof. F. X. Dreßler führte am Totensonntag Werke von H. Schütz auf, außer zwei Gesängen aus den Symphoniae sacrae die musikalischen Exequien in der Ausgabe von G. Schumann.

In Breslau fand die erfolgreiche Ur-Aufführung eines Oratoriums „Maria" von Hermann Buchal op. 44 statt.

Der verstärkte Domchor zu Straßburg mit dem Städtischen Orchester brachte unter Domkapellmeister Abbé Hoch die verspätete Uraufführung eines Oratoriums „Die Erlösung" von Charles Gounod.

In Hamm vereinigten sich der Evangelische Männergesangverein von 1908, der Frauenchor und der Evangelische Kirchenchor unter H. Offenberg zu einer vortrefflichen Aufführung von Carl Loewes Oratorium „Das Sühneopfer des Neuen Bundes".

Der Domchor zu Regensburg führte am 16. und 17. Dez. 1929 unter Domkapellmeister Dr. Th. Schrems zweimal mit großem Erfolge Händels „Messias" auf. Als Solisten wirkten mit: Jenny Klebe, Elis. Rothballer und Prof. Rich. Schmid-München, Aug. Buchner-Regensburg, Prof. Josef Renner-Regensburg (Orgel) und Domorganist Otto Dunkelberg-Passau (Cembalo).

In der St. Georgenkirche zu Berlin versucht Pfarrer Zimmer schon seit längerer Zeit, die modernen Bestrebungen zur musikalischen Ausgestaltung des Gottesdienstes nach einer besonderen Richtung hin zu verwirklichen. Anläßlich des Reformationssonntags fand ein solcher kirchenmusikalischer Gottesdienst statt. Im Mittelpunkt der Feier stand die Aufführung der großen Bachkantate „Ein feste Burg", dargeboten unter der Leitung von Kirchenmusikdirektor Dreyer vom Georgenkirchenchor und einem Orchester aus Mitgliedern der Staatsoper. Um die Kantate gruppierten sich Chorgesänge der Gemeinde und Bibelworte des Liturgen. Der starke Besuch des zweistündigen Gottesdienstes sollte auch weitere kirchliche Kreise zu einer Nachahmung anregen.

Unter Leitung des Domkapellmeisters Stockhausen brachte der Domchor mit den vereinigten Kirchenchören zu Trier anläßlich der 20. Generalversammlung des Diözesan-Cäcilienvereins musikalische Kirchenmusikwerke von Josef Haas, Gottfried Rüdinger, Joseph Kromolicki, Hrch. Lemacher u. a. zur Aufführung.

Jüngst kamen in einer Vesper der Martin Lutherkirche zu Dresden unter Leitung von MD. Fricke zwei Kantaten von Gottfr. Aug. Homilius für Solostimmen, Chor und Orchester nach Handschriften des Kantorei-Archivs in Crimmitschau zur ersten Wiederaufführung. Am Reformationsfeste und in einer Vesper zum Kirchgemeindetag wird die Kantate „Kommt, lasset uns anbeten" (Handschrift in der Staatsbibliothek in Berlin) folgen. Leider sind die etwa 120 hinterlassenen Kantaten von Homilius dem kirchenmusikalischen Gebrauchtum gänzlich verloren gegangen. Die Aufführungen in der Dresdner Martin-Lutherkirche sollen zu einer Neubildung des Urteils über diesen liebenswerten sächsischen Meister evangelischer Kirchenmusik anregen, der bekanntlich im allgemeinen Urteil nicht sonderlich hoch steht und demnächst in Verbindung mit einem Aufsatz über die Bedeutung des Meisters für die Kirchenmusik der Gegenwart in der „Zeitschrift für Musik" behandelt werden wird.

In Luckenwalde i. d. Mark wetteifern erfreulicher Weise die Kirchenchöre in der Aufführung guter geistlicher Musik. So gelangten in der Jakobikirche in einem Konzert ein geistliches Konzert von Weilandt (1654), eine Psalmodie von Melchior Franck in der Bearbeitung von van Eycken und Werke von Heinrich Schütz, Cornelius Becker (84. Psalm) und Bellermann (98. Psalm) und eine Cantate von Franz Thunder zur Aufführung, während in der Johanniskirche Bachs 118. Kantate und bei St. Jakobi und St. Petri Werke von Schütz und Succo zur Aufführung kamen.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER.

Otto Siegl hat ein abendfüllendes Chorwerk mit Orchester, betitelt „Das große Halleluja des Matthias Claudius" vollendet. Das Werk soll im kommenden Frühjahr 1930 im städtischen Symphoniekonzert zu Augsburg zur Uraufführung gelangen.

Wilhelm Kienzl hat ein liturgisches Offertorium für Baßsolo mit Orchester und Orgel komponiert, das Weihnachten an der Wiener Augustinerkirche zur Uraufführung gelangt.

Paul Hindemith vollendete die Komposition von 2 Männerchören nach Texten von Bert Brecht und Walt Whitman.

Die erste jiddische Oper. Der Turiner Komponist Ludovico Rocca, der bisher mit symphonischen Arbeiten hervorgetreten ist, ist mit der Vollendung einer neuen Oper „Der Dybuk" beschäftigt. Den Stoff des Werkes bildet das gleich-

namige, von der russischen Theatergesellschaft Habima in Westeuropa eingeführte Legendenstück von Schalom Anski, Pseudonym für Sch. Rapaport, dem 1920 gestorbenen bekannten Vertreter der jiddischen Dichtung. Renato Simoni hat den Operntext verfaßt. F. R.

Armin Knab hat zu dem Märchenspiel von Anna Bethe-Kuhn „Das Lebenslicht" eine Musik geschrieben.

Mark Lothar hat die Haydn-Oper „Il mondo della luna" unter dem Titel „Die Welt am Monde" für den Bühnengebrauch bearbeitet.

James Simon steht vor der Vollendung eines abendfüllenden Konzertwerkes „Ein Pilgermorgen" nach Rilkes Stundenbuch für Chor, drei Soli, Orchester und Orgel.

Der Münchener Schriftsteller und Komponist Fritz Hacker vollendete die Partitur seiner großen Renaissance-Oper „Carmela".

Der Komponist Ernst Peters (Koblenz) hat eine Sinfonie „Das hohe Lied von Liebe und Leid" für Orchester, Chor, Sopran und Bariton vollendet.

Darius Milhaud hat ein Konzert für Schlagwerk und Orchester geschrieben, in welchem ein großer, von einem Musiker zu spielender Apparat von Schlagwerk als Soloinstrument mit Orchesterbegleitung verwendet wird. — Milhaud ist derzeit mit der Komposition eines Bratschenkonzertes beschäftigt, das Paul Hindemith zur Aufführung bringen wird.

VERSCHIEDENES.

Der jahrelange Streit zwischen den in Deutschland bestehenden Autoren- resp. Aufführungsrechts-Gesellschaften dürfte in Kürze beigelegt sein. Die Vorstände der GEMA (Genossenschaft zur Verwertung musikalischer Aufführungsrechte), Genossenschaft Deutscher Tonsetzer (GDT) und Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger (AKM) befinden sich bereits in Einigungsverhandlungen zwecks Schaffung einer Zentralstelle für die Erhebung der Musiktantiemen. Mit dieser Einigung wird ein Zustand beendigt, der in gleicher Weise von den Musikverbrauchern wie von den Autoren als schädigend empfunden wurde.

Der Musikwissenschaftlichen Instrumentensammlung an der Universität zu Leipzig wurde durch die Firma J. G. Irmler, Leipzig, ein Tafelklavier, das im Jahre 1830 von dieser Firma erbaut wurde und das als eine besonders sorgfältige Arbeit des Klavierbaues aus der Biedermeierzeit gilt, gestiftet.

Für die Mozart-Aufführungen an der Wiener Staatsoper wurde von dem Klaviermacher

Jos. Schmetterer aus Graz ein Klavierspinett mit 6 Pedalen gebaut, das an Stelle des bisher gebrauchten Clavicembalos Verwendung finden soll.

Zur Sicherstellung der Wiener Hofmusikkapelle hat sich das österreichische Unterrichtsministerium bereit erklärt, den gesamten Personal- und Sachaufwand dieses Institutes selbst zu übernehmen.

Von dem schweren Existenzkampf, in dem heute fast alle Provinztheater stehen, sind auch die österreichischen Provinztheater nicht verschont geblieben. Sie hatten sich deshalb unter der Führung des Präsidenten des Theaterdirektorenverbandes Dr. Rudolf Beer an den österreichischen Finanzminister mit dem Ersuchen um staatliche Subvention gewandt. Die schwierigen Finanzverhältnisse des Staates lassen aber eine solche Subvention z. Zt. nicht zu.

Die Instrumentensammlung der Staatlichen Hochschule für Musik zu Berlin hat als kostbare Bereicherung die Instrumente eines vollständigen javanischen Schlagzeugorchesters (Gámelan) aus der Hand eines einheimischen Fürsten erworben, darunter allein mehr als vierzig abgestimmte Gongs von einer in Europa unbekannten Klangpracht. Der Gámelan hat eines der ältesten Tonsysteme der Welt festgehalten: die Oktave ist in fünf gleiche Stufen von der Größe eines Fünfvierteltones geteilt.

Nachdem die Tilsiter Bühne durch pekuniäre Unterstützungen gerettet wurde, ist jetzt auch die Existenz des Tilsiter Städtischen Orchesters sichergestellt. Das Ministerium für Volksbildung, Kunst und Wissenschaft hat ihm eine Beihilfe von 20 000 Mark zugesagt.

Wertvolle Musikschätze gelangten bei einer Autographenversteigerung der Firma Liepmannssohn in Berlin zum Verkauf. Brahms mit seinem Liede von ewiger Liebe (2000 M.), mit einem Sextett, 1864 entstanden (7000 M.), mit einem Capriccio in Fis-Moll (810 M.), Gluck mit einem unbekannten Ballett zu „Orpheus" (3500 M.), und mit zwei eigenhändigen Briefen (je 800 M.), Joseph Haydn mit einem Brief an seinen Biographen, den Legationssekretär G. A. Griesinger (410 Mark), Mozart mit einem schönen Brief des 28-jährigen an seinen Vater (1100 M.), Paganini mit einem vollständigen Manuskript mit Namenszug auf dem Titel „I Palpiti. Nicolo Paganini" (1700 Mark), Schubert mit der „Entzückung an Laura", März 1816 (1000 M.) und seinem berühmten „Trauerwalzer" (700 M.), Schumann mit einer langen Reihe von Werken, unter denen die Berliner Stadtbibliothek das wertvollste Stück, ein Quartett Es-Dur für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncello, für 2550 M. erwarb. Für 1650 M. kaufte das Schumann-Museum die letzte, unmittelbar vor Ausbruch der Geisteskrankheit geschriebene Komposition Schumanns vom 17. Febr. 1854, Smetanas „Souvenir de Bohème" (1050 M.) und eine „Polka" (1000 M.), Webers Originalhandschrift der berühmten As-Dur-Sonate (4000 M.).

Der amerikanische Pianist Hutcheson überreichte dem Oberbürgermeister Boeß im Konservatorium der Juillard Musical Foundation in New York eine Mappe mit Briefen und Glückwünschen berühmter Künstler und Künstlerinnen, die zum 81. Geburtstag von Lilli Lehmann von der amerikanischen Lilli-Lehmann-Liga gesammelt worden waren. Die Mappe konnte der großen Sängerin nicht mehr übergeben werden. Die Sammlung soll jetzt der Berliner Staatsbibliothek überwiesen werden.

Valentine Berlioz, Cellistin und Verwandte von Hector Berlioz, hat in diesen Tagen im Wohnhaus des Komponisten in der Dauphiné ein unbekanntes Manuskript des Meisters gefunden. Valentine Berlioz, die auf der Durchreise nach Spanien einige Tage im Haus des großen Verwandten Aufenthalt nahm, benützte die Gelegenheit, wieder einmal die Schränke zu durchstöbern. Dabei stieß sie auf einige unbekannte Blätter mit der kleinen zerzausten, nervösen Schrift, die nach dem Tode Berlioz' niemand entziffern konnte. Es handelt sich bei dem gefundenen Manuskript, wie Sachverständige bereits festgestellt haben, unzweifelhaft um einen der Versuche zu dem berühmten Duo aus den Trojanern.

FUNK UND FILM.

Der Arbeitsplan der „Mirag" für den Winter 1929/30 weist eine erstaunliche Fülle musikalischer Veranstaltungen auf. Fünfzehn Sinfoniekonzerte unter Leitung von Alfred Szendrai zeigen die Entwicklung der Sinfonie von Stamitz bis Strauß. Für zwölf Abende sind die bedeutendsten Dirigenten als Gäste verpflichtet: Schillings, Knappertsbusch, Siegfried Wagner, Strauß, Hoeßlin, F. Busch, Schuricht, Raabe, Abendroth, Brecher, Hausegger, Fiedler. Zur Uraufführung gelangt Dressels 2. Sinfonie. Prätorius, Laber, Band und Göhler dirigieren im Rahmen der Sinfoniekonzerte als Gäste. Neun Liederabende mit Vorträgen gelten dem zeitgenössischen Liedschaffen Europas. Vier historische Konzerte, zwölf komische Opern, sechs Choraufführungen ergänzen das reichhaltige Programm.

Lieder von Richard Schiffner, dessen Gesangskompositionen in Schwarzenberg an einem eigenen Liederabend zur Darstellung gelangten, wurden ebenfalls im Mitteldeutschen Rundfunk zur Aufführung gebracht.

Die Leitung der Funkstunde in Berlin hat mit maßgebenden französischen Stellen vereinbart, daß

eine Übertragung aus der Pariser Oper auf die Berliner Sender erfolgen soll und umgekehrt. Sowohl die französische Telegraphenverwaltung als auch Radio-Paris haben ihre Zustimmung gegeben, obwohl bisher erst eine einzige Übertragung der Pariser Oper durch den französischen Rundfunk durchgeführt wurde.

Wolfgang Fortners Kammerkantate „Fragment Maria" wurde im Königsberger Rundfunk aufgeführt.

Willi v. Moellendorff hat vom „Mitteldeutschen Rundfunk" den Auftrag zur Komposition einer größeren volkstümlichen Suite für Orchester erhalten. Das Werk führt den Titel „Bunte Reihe".

Als Ergebnis eines an den Dichter Erich Kästner erteilten Auftrages der Schlesischen Funkstunde A.-G. gelangte am 14. Dezember 1929 um 20,30 Uhr im Breslauer Rundfunk die Hörfolge für Musik „Leben in dieser Zeit" zur Uraufführung für die Sender der Funkstunde A.-G. Berlin und die schlesischen Sender. Mit der Vertonung ist Dr. Edmund Nick beauftragt worden. Die Ursendung wurde von Intendant F. W. Bischoff inszeniert und musikalisch vom Komponisten selbst geleitet. Erich Kästner, der erst vor kurzem durch eine lobende Anerkennung anläßlich der Verteilung des Kleistpreises ausgezeichnet wurde, hat sich bekanntlich mit den zeitsatirischen Gedichtbänden „Lärm im Spiegel" und „Herz auf Taille" einen besonderen Namen unter den jüngeren deutschen Dichtern erworben.

Dr. Heinrich Möller, der Herausgeber der Volksliedersammlung „Das Lied der Völker", der im September und Oktober in der „Deutschen Welle" (Deutschland-Sender) in Berlin acht Vorträge über Volkslieder hielt und die Beispiele hierzu in ungefähr 20 verschiedenen Sprachen sang, wurde von der Schlesischen Funkstunde in Breslau für einen weiteren Volksliederzyklus verpflichtet.

Der wachsenden Bedeutung der Filmmusik (für den stummen und tönenden Film) Rechnung tragend, hat das Sternsche Konservatorium einen neuen Lehrgang eingerichtet, der theoretische und praktische Vorbildung in sämtlichen Fächern der Filmmusik beabsichtigt. Als Dozent hierfür wurde der Musikschriftsteller und Komponist Dr. Kurt London gewonnen. Das erste Semester beginnt am 5. Januar 1930.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND.

Rich. Strauß dirigierte in Rom in Anwesenheit des deutschen Botschafters und einer großen deutschen Gemeinde vor ausverkauftem Hause eigene Werke, darunter die Suite aus „Der Bürger als Edelmann" und die symphonischen Dichtungen „Don Juan" und „Domestica".

Das ausgezeichnete Weitzmann-Trio Leipzig (Fritz Weitzmann, Klav., Hans Mlynarczyk, Viol., Fritz Schertel, Cello) konzertierte anschließend an seine Verpflichtungen in Amsterdam (Bayreuther Bund) und Brüssel (Radio Belgique) an eigenen Abenden in Anwesenheit der deutschen Gesandtschaft in Brüssel im Conservatoire Royal und in der Grotrian-Hall in London nach den uns vorliegenden Pressestimmen mit ungewöhnlichem Erfolg.

Die Kgl. Oper zu Bukarest brachte unter Prof. Markowskys Inszenierung die Erstaufführung von R. Strauß' „Rosenkavalier".

Die Erstaufführung der „Ägyptischen Helena" von Richard Strauß in französischer Sprache ist für den 15. Februar 1930 in Monte Carlo festgesetzt.

Dr. Heinz Unger wurde wegen seines vorjährigen großen Erfolges in Oslo von der dortigen Philharmonischen Gesellschaft erneut zu einem Gastkonzert in der Saison eingeladen. Das Konzert wird mit Rücksicht auf den bevorstehenden 70. Geburtstag Gustav Mahlers den Charakter einer Mahlerfeier tragen.

Walter Drwensky, Berlin, spielte auf der monumentalen Walker-Orgel (154 Reg., 5 Man.) im National-Palast der Weltausstellung zu Barcelona im Rahmen der Deutschen Woche ein Solokonzert mit deutschen Werken mit großem Erfolg bei Publikum und Presse.

Lotte Leonard, die bekannte Sopranistin, absolviert eine größere Tournee, die sie wieder nach Paris (zwei Lamoureux-Konzerte) und dann nach Turin, Marseille und Madrid, sowie nach anderen größeren Städten Spaniens und Südfrankreichs führt.

Anton Maria Topitz hatte in der Philharmonie in Warschau mit G. Mahlers „Lied von der Erde" und einem eigenen „Schubertabend", beide Male in deutscher Sprache singend, große Erfolge und wurde bereits wieder zu einer Tournee durch Polen eingeladen.

Der Pianist Walther Welsch unternahm auf Einladung der Deutschen Kunstgesellschaft eine Tournee durch Polen und Rumänien.

Die Tanzsinfonie von Emil Peeters wurde unter großem Erfolge in Antwerpen erstaufgeführt.

In Swakopmund ist ein deutsches Orchester gegründet worden. Zu Ehren des Bürgermeisters Schad, der sich um das deutsche Musikleben der Stadt verdient gemacht hat, wird das Orchester den Namen „Arnold-Schad-Orchester" führen.

Otto Klemperer (Berlin) dirigierte in der Londoner Queens Hall u. a. Bruckners achte Sinfonie.

Toscanini brachte in New York die Orchestervariationen op. 41 von Adolf Busch zur Aufführung.

Die Mailänder Scala verheißt für diese Spielzeit unter den deutschen Werken Mozarts „Don Juan", und Wagners „Ring" unter Leitung von Siegfried Wagner.

Die Philharmonie in Warschau veranstaltete die erste Aufführung des „Liedes von der Erde" von Gustav Mahler. Die führenden polnischen Zeitungen bezeichnen diese Aufführung als das größte musikalische Ereignis der letzten Jahre für Warschau. An demselben Konzertabend gelangten, ebenfalls erstmalig und unter größtem Beifall, die Ouvertüre zu einer Opera buffa von Wilhelm Groß und Zwischenspiel- und Karnevalsmusik aus „Notre Dame" von Franz Schmidt zum Vortrag. Anläßlich dieses Konzerts fand bei dem österreichischen Gesandten N. Post ein Nachmittagsempfang statt.

Das Grand-Theatre in Lille bereitet für die gegenwärtige Spielzeit an deutschen Werken vor: Richard Wagner Tannhäuser und Humperdinck Hänsel und Gretel, Offenbach Hoffmanns Erzählungen. Das Theatre du Capitole in Toulouse sieht in seinem Spielplan vor: Richard Wagners Tristan und Isolde, Meistersinger von Nürnberg, Walküre, Siegfried und Lohengrin, Humperdincks Hänsel und Gretel und Mozarts Figaros Hochzeit. Am Theatre Graslin in Nantes werden Wagners Lohengrin und Tristan und Iolde in dieser Spielzeit in Szene gehen.

In Paris leitete der Kapellmeister von der Staatsoper Berlin Robert F. Dengler zwei Wagner-Konzerte mit gutem Erfolg.

Eines der Hauptereignisse der bevorstehenden Pariser Konzertsaison wird die Erstaufführung (!) des „Christus" von Franz Liszt werden unter Leitung des Schweizerischen Dirigenten Ernst Levy. — Für den kommenden Winter haben verschiedene Konzertvereinigungen bereits 250 Symphoniekonzerte angekündigt. Von den deutschen Dirigenten erscheinen: Abendroth, v. Hoeßlin, Scherchen, Schneevoigt und als Solisten: Lotte Lehmann, Lotte Schoene, Elly Ney, Cäcilia Hansen, Backhaus, Adolf Busch, Gieseking, Kreisler u. a.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Fritz Stege, Berlin. — Für den Verlag und den Anzeigenteil verantwortlich: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. — Redaktionelle Sendungen an: Redaktionelle Geschäftsstelle der „Zeitschrift für Musik" in Berlin W 30, Briefach 55. — Aufsätze und innere Anfragen an: Dr. Alfred Heuß, Gaschwitz bei Leipzig, Gustav Meiselstraße 23. — Sendungen für den Verlag an: Verlag der „Zeitschrift für Musik", Gustav Bosse Verlag in Regensburg. — Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS, GASCHWITZ BEI LEIPZIG

Schriftleitung für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin W. 30, Freisingerstr. 13

Schriftleitung für Süddeutschland und Österreich: Gustav Bosse, Regensburg

97. JAHRG. BERLIN-LEIPZIG-REGENSBURG / FEBRUAR 1930 HEFT 2

INHALT

Bildbeilagen:

Notenbeilage:

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 4.—, Einzelheft RM. 1.50

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter bezw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im Voraus zu bezahlen

Aus neuerſchienenen Büchern.

Charles Sanford Terry: „Johann Sebaſtian Bach“. Eine Bibliographie. Mit einem Geleitwort von Prof. D. Dr. Karl Straube. (Im Inſel-Verlag zu Leipzig.)

Aber die Reiſe ſollte Bach in einen erhabeneren Kreis führen. Die näheren Umſtände berichtet Forkel, der die allerdings nicht ganz zuverläſſigen Mitteilungen Friedemanns wiedergibt. Friedemann erzählte, ſein Vater ſei von Friedrich dem Großen eingeladen und noch im ſtaubigen Reiſeanzug und müde von der Fahrt, ſogleich nach ſeiner Ankunft in Potsdam empfangen worden. Es iſt wohl eher anzunehmen, daß Bach von Berlin aus nach Potsdam kam, nachdem Philipp Emanuel, der bei dem König in Dienſten ſtand, dieſen von der Anweſenheit ſeines Vaters unterrichtet hatte. Mit Ausnahme der Abende, an denen das Opernhaus geöffnet war, fand vor dem königlichen Abendeſſen ein Konzert ſtatt. Der König pflegte ſelbſt das Programm feſtzuſetzen und ſogar die Orcheſterſtimmen eigenhändig auf die Pulte zu ſtellen. Am Sonntag, den 7. Mai 1747, traf Bach in Potsdam ein und wurde dem König gemeldet, der ſich ſchon im Kreiſe ſeiner Muſiker befand. „Meine Herren,“ rief Friedrich, „der alte Bach iſt gekommen!“ Das Konzert wurde abgebrochen, und Bach vom König aufgefordert, ſeine Kunſt auf den neuen Silbermannſchen Hammerklavieren, die kürzlich im Schloß aufgeſtellt worden waren, zu zeigen. Von einem Raum in den anderen geleitet, verſuchte Bach dieſe Inſtrumente vor dem König und ſeinen Muſikern und ließ ſich von Friedrich ein Thema geben, das er zu deſſen höchſtem Erſtaunen in fugierter Form entwickelte. Am folgenden Tage (Montag, dem 8. Mai) veranſtaltete Bach ein Orgelkonzert in der Garniſonskirche (Heiligen Geiſt-Kirche) in Potsdam, und am Abend wurde er wieder ins Schloß befohlen, wo er auf Wunſch des Königs eine ſechsſtimmige Fuge improviſierte. Dann begab er ſich nach Berlin zurück und beſichtigte dort das neue Opernhaus.

Was Bach auch in muſikaliſcher Beziehung von Friedrich dem Großen gehalten haben mag — eine Frage, über die Philipp Emanuel ſeine ganz beſtimmte Anſicht hatte —, ſo konnte er doch nicht umhin, ſich über die Aufnahme zu freuen, die der bedeutendſte Mann in Europa ihm zuteil werden ließ. Im großen und ganzen war er durchaus abgeneigt, ſeine Partituren mit den üblichen ſchmeichelhaften Widmungen an hochgeborene Perſönlichkeiten zu überladen, und die Behandlung, die ſeine H-Moll-Meſſe und die Brandenburgiſchen Konzerte erfahren hatten, ermutigten ihn auch nicht gerade, von ſeiner Gewohnheit abzuweichen. Aber Friedrichs überragende Perſönlichkeit, das ausgezeichnete Fugenthema, das dieſer ihm zur Improviſation gegeben hatte, und der Wunſch des Vaters, einem Fürſten zu huldigen, der die Laufbahn ſeines Sohnes fördern konnte, dies alles veranlaßte Bach ſich durch eine Probe ſeiner Kunſt bei ſeinem königlichen Gaſtgeber ins Gedächtnis zurückzurufen. Als er nach Leipzig heimgekehrt war, ohne daß der ſparſame Schatzmeiſter des Königs ihm ein Honorar ausgezahlt hatte, arbeitete Bach das vom König geſtellte Thema mit ſeiner ganzen Kunſt aus, fügte taktvoller Weiſe ein Trio für Flöte, Violine und Klavier hinzu und ſandte ſein Manuſkript am 7. Juli 1747 als ein „Muſikaliſches Opfer“ mit dem nachſtehenden Begleitbrief nach Berlin:

Allergnädigſter König,

Ew. Majeſtät weyhe hiermit in tiefſter Unterthänigkeit ein Muſicaliſches Opfer, deſſen edelſter Theil von Deroſelben hoher Hand ſelbſt herrühret. Mit einem ehrfurchtsvollen Vergnügen erinnere ich mich noch annoch der ganz beſonderen Königlichen Gnade, da vor einiger Zeit, bey meiner Anweſenheit in Potsdam, Ew. Majeſtät ſelbſt, ein Thema zu einer Fuge auf dem Clavier mir vorzuſpielen geruheten, und zugleich allergnädigſt auferlegten, ſolches alſobald in Deroſelben höchſten Gegenwart auszuführen. Ew. Majeſtät Befehl zu gehorſamen, war meine unterthänigſte Schuldigkeit. Ich bemerkte aber gar bald, daß wegen Mangels nöthiger Vorbereitung, die Ausführung nicht alſo gerathen wollte, als es ein ſo treffliches Thema erforderte. Ich faſſete demnach den Entſchluß, und machte mich ſogleich anheiſchig, dieſes recht Königliche Thema vollkommener auszuarbeiten, und ſodann der Welt bekannt zu machen. Dieſer Vorſatz iſt nunmehro nach Vermögen bewerkſtelliget worden, und er hat keine andere als nur dieſe untadelhafte Abſicht, den Ruhm eines Monarchen, ob gleich nur in einem kleinen Puncte, zu verherrlichen deſſen Größe und Sterke, gleich wie in allen Kriegs- und Friedens-Wiſſenſchaften, alſo auch beſonders in der Muſik, jedermann bewundern und verehren muß. Ich erkühne mich dieſes unterthänigſte Bitten hinzuzufügen: Ew. Majeſtät geruhen gegenwärtige wenige Arbeit mit einer gnedigen Aufnahme zu würdigen, und Deroſelben allerhöchſte Königliche Gnade noch fernerweit zu gönnen

Ew. Majeſtät
alleruntertänigſt gehorſamſten Knechte —
dem Verfaſſer.

Leipzig den 7. Julii
1747

Preisausschreiben.

Der Musikpreis der Stadt München wurde in Höhe von 3000 Mk. zum ersten Male dem in Ried in Oberbayern lebenden Komponisten Heinrich Kaminski verliehen.

Der Musikpreis Lasserc ist Dr. Maurice Emmanuel, Professor am Pariser Konservatorium, zuerkannt worden. Emmanuel hat einige Werke über die Musik des Altertums verfaßt und mehrere sinfonische und Kammermusikwerke komponiert.

Die Oesterreichische Gitarre - Zeitschrift veranstaltet zur Hebung der Gitarremusik (Kammermusik, Solostück, Lied) ein Preisausschreiben, für das ein Gesamtbetrag von S 1000 ausgeschrieben ist. Nähere Bedingungen durch Professor Ortner, Akademie für Musik und darstellende Kunst, Wien III., Lothringerstraße 18. Das Preisrichteramt haben übernommen: Hofrat Professor Dr. Julius Bittner, Professor Dr. Erich Wolfg. Korngold, Hofrat Professor Dr. Josef Marx, Rektor Professor Franz Schmidt und Regierungsrat Professor Alexander Wunderer.

Die „Hollywood Bowl Association" erläßt ein Preisausschreiben für ein sinfonisches Orchesterwerk von 20 Minuten Aufführungsdauer in Höhe von 1000 $.

Die Preisaufgabe der Philos. Fakultät der Universität Bonn für 1929/30 lautet: „Die französische Beethoven-Mythologisierung".

Zur Hundertjahr-Feier von Rossinis Oper „Wilhelm Tell" hatte die italienische Regierung ein Preisausschreiben für den Entwurf neuer Tell-Dekorationen erlassen. Die Jury hat aber keinen der eingereichten Entwürfe als preiswürdig erkannt. So wird die geplante Jubiläums-Aufführung mit den verstaubten alten Dekorationen stattfinden müssen.

Die amerikanische Hymnengesellschaft hat einen Preis für eine Friedenshymne ausgeschrieben. Es ist der 3. Welthymnen-Wettbewerb, den die Gesellschaft veranstaltet.

Ehrungen.

Am Hause des Wiener Theaters an der Wien wurde eine Marmorgedenktafel zur Erinnerung an die Großen des Hauses: Beethoven, Mozart, Schubert, Anzengruber und Schikaneder enthüllt.

Der österreichische Bundespräsident hat dem Professor an der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien, Hofrat Arnold, Konzertmeister des Opernorchesters, anläßlich der Versetzung in den dauernden Ruhestand das Goldene Ehrenzeichen für Verdienste um die Republik Österreich verliehen.

Anläßlich der Jubiläumsfeierlichkeiten der berühmten norwegischen Musikgesellschaft „Harmonien" in Bergen — sie wurde 1765 gegründet und 1919 in das jetzige „Bergens Symfonieorchester" umgewandelt, Dirigenten u. a. Hermann Levy, Grieg, Halvorsen — wurde dem greisen Christian Sinding unter feierlicher Ansprache des Präses die Verdienstmedaille und goldene Halskette überreicht. Diese höchste Auszeichnung, über die die Gesellschaft verfügt, ist bisher nur ein einziges Mal, und zwar vor 150 Jahren an Griegs Urgroßvater, einem der ersten Dirigenten der Gesellschaft, verliehen worden. Der Ehrung ging eine farbenglühende Wiedergabe von Sindings 1. Sinfonie unter Leitung von Harald Heide voraus, die, wie norwegische Berichte lauten, alle Anwesenden zu unbegrenztem Jubel hinriß.

Hans von Bülow hat kurz vor seinem Tode, als er bereits schwerleidend war, längere Zeit in Aschaffenburg in der Behandlung eines dortigen Arztes zugebracht. Zur Erinnerung an diesen Aufenthalt will man an dem Hause, wo Bülow damals wohnte, einen Denkstein anbringen. Mit der Enthüllung soll eine musikalische Feier verbunden werden.

Die Generaldirektion der Bayerischen Staatstheater zu München ehrte das Gedächtnis Hans v. Bülows anläßlich seines 100. Geburtstages durch Niederlegung eines Lorbeerkranzes am Bildnis des Meisters im Foyer der Bayerischen Staatstheater.

Die Leipziger Stadtverordneten haben beschlossen einer Vorlage des Rates der Stadt entsprechend, an der Westseite des Gewandhauses ein Arthur Nikisch-Denkmal zu errichten.

Verlagsnachrichten.

Eine der bedeutendsten Wiener Operettenverlagsanstalten, der Bühnen- und Musikverlag Karczag-Marischka feierte sein 25jähriges Bestehen. Aus diesem Anlaß fand im Theater an der Wien eine Festvorstellung statt im Beisein der einschlägigsten Vertreter der Kunstwelt.

Raabe & Plothow, die bekannte Berliner Musikalienhandlung, feierte am 2. Januar das Jubiläum ihres 50jährigen Bestehens. Gegründet wurde sie am 2. 1. 1880 von Moritz Raabe & Georg Plothow, die sich aber nach einigen Jahren trennten. Die Firma wechselte seither wiederholt ihre Besitzer, bis sie im Jahre 1906 von dem bekannten Leipziger Welthaus Breitkopf & Härtel übernommen wurde. Sie entwickelte sich dann rasch zu einem der ersten Berliner Unternehmen der Branche. Letzthin wurde sie mit dem gleichfalls käuflich übernommenen Unternehmen Carl Simon, welches in Harmoniumkreisen Weltruf genießt, vereinigt und nach der Steglitzerstr. 35 ins eigene Ge-

ſchäftshaus verlegt. Zur Beſichtigung ſtehen modern eingerichtete Verkaufsräume, die alles umfaſſen, was auf Muſik bezüglich iſt, vor allem ein rieſiges Lager an Muſikalien und Muſikbüchern, eine große Harmonium-Abteilung und auch der eigene Konzertſaal (Breitkopf-Saal) jederzeit frei.

Verlagswechſel. Die Berliner Muſikzeitſchrift „Das Orcheſter", Amtliches Blatt des Reichsverbandes Deutſcher Orcheſter und Orcheſtermuſiker E. V., ging mit 1. Januar in den Verlag Guſtav Boſſe in Regensburg über. Hauptſchriftleiter bleibt nach wie vor Hochſchullehrer Robert Hernried.

Die Buchhandlung Heinrich Stenderhoff in Münſter i. W. verſendet als Antiquariatskatalog Nr. 46 ein intereſſantes Autographenverzeichnis mit Briefen von Bruch, Meyerbeer, Nicolai, Spontini, Zelter u. a.

Der Muſikverlag N. Simrock ging in den Beſitz der Firma Anton F. Benjamin über.

Die Schweiz. Muſikzeitung, das älteſte und gediegenſte ſchweizeriſche muſikaliſche Fachblatt beginnt ſoeben ihren 70. Jahrgang. Weder Inhalt noch die flotte Ausſtattung laſſen auf dieſes Alter ſchließen. Vielmehr ſind Redaktion und Verlag ſtändig bemüht, mit der Zeit voranzuſchreiten und ein getreues Spiegelbild des ſchweizeriſchen Muſiklebens wie auch der wichtigſten ausländiſchen muſikaliſchen Ereigniſſe zu bieten. — Um ihrer Beſtimmung als „Sängerblatt" noch beſſer zu entſprechen, wird künftig ein beſonderer Teil unter eigenem Sängerredakteur dem ſchweizeriſchen Sangesweſen dienen. — Aus dem reichen Inhalt der ſoeben erſchienenen Nr. 1 ſei ein ausgezeichneter Aufſatz über Heinrich Kaminski von Prof. Dr. Müller-Blattau beſonders erwähnt.

Soeben erſchien die neue Auflage des Orcheſterkataloges (82 pp.) der Firma Breitkopf & Härtel, der nun auch ſämtliche Brahmswerke zu durchaus erſchwinglichen Preiſen, die ſich ganz im Rahmen der in der Breitkopfſchen Orcheſterbibliothek üblichen Serienpreiſen halten, bringt. Auch der neue Chorkatalog (178 pp.) enthält ſchon alle Chorwerke von Johannes Brahms zu Konkurrenzpreiſen. Beide Verzeichniſſe werden gratis und portofrei auf Wunſch zugeſandt. Die Firma Breitkopf & Härtel, Berlin W. 35, Steglitzer-Str. 35 macht eine beſondere Spezialität aus der Lagerung und Lieferung von Aufführungsmaterial aller Art für Orcheſter, Chöre, Schulen und konzertierende Künſtler, und iſt ja auch durch ihre beiden, oben genannten Bibliotheken, die durch alle wichtigen Werke fremden Verlags ergänzt werden, dazu prädeſtiniert.

Zeitschriften-Schau

Deutsche Tonkünstler-Zeitung, 27. Jahrgang, Heft 23. Kurt Westerheide: Der „Yazz“ vom Yazz.

„Wir müssen lernen, endlich die richtige Einstellung der Yazzmusik gegenüber zu gewinnen. Musik, die uns jeden Abend per Radio die letzten Abendstunden verschönen soll, die uns aus jedem Grammophon entgegenklingt, die bei jeder Festlichkeit, bei allen Vergnügungen und Unterhaltungen eine selbstverständliche Begleiterscheinung ist, muß Volksgut sein. Sie vollkommen abzulehnen, wäre genau so falsch, wie sie bedingungslos anzuerkennen. Wir müssen es endlich lernen, die Spreu vom Weizen zu trennen. Sondert sich ein Teil des Publikums vom großen Strome ab, indem es sich darauf beschränkt, der „guten alten Zeit“ nachzutrauern, so überläßt es damit die große Masse der weniger Nachdenkenden der Invasion fremdländischer Yazzkultur oder der Spekulation einiger deutscher Schlagerfabrikanten.“

Die Gründe, die der Verfasser für die Berechtigung des Yazz als „Volksgut“ anführt, entbehren der Logik. Mit dem gleichen Recht könnte man auch den Alkohol, das Nikotin als „Volksgut“ bezeichnen, weil sie an jeder Straßenecke, in jeder Wirtschaft feilgeboten werden, und ebenfalls „selbstverständliche Begleiterscheinungen jeder Festlichkeit“ sind. Ist es aber überhaupt nötig, in den Mitgliederkreisen des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer Propaganda für den Yazz zu treiben — selbst unter der Voraussetzung, daß eine gewisse Musikhochschule Yazzunterricht gibt? — Eine „Musikpolitische Zeitschau“ von Dr. Eberhardt Preußner behandelt namentlich sozialistische Kulturfragen.

„Ob für die Arbeitermusik ein wirklich neuer Stil überhaupt gefunden werden wird, ist fraglich. Nicht fraglich aber ist es, daß die Arbeiterschaft das Recht hat, neben die bürgerliche Musikkultur ihre eigene, neu entstehende zu stellen, Musik in ihr eigenes Arbeitsleben einzubeziehen. Wer ein solches Recht der Arbeiterschaft absprechen und als Musiker an dem Aufbau- und Erziehungswerk nicht tätig mitarbeiten wollte, der würde nur beweisen, daß seine Rede von der Bedeutung der Musik für den sittlichen Wert der Menschheit nichts als Phrase ist.“

Allgemeine Musikzeitung, 56. Jahrgang, Nr. 52/53. Walter Abendroth: Chronisches Operndilemma.

„Überwindung Wagners! Beinahe alle Fehler und Unzulänglichkeiten unserer Operngegenwart hat Wagner in seinen entscheidenden Schriften schon durchgesprochen. ... Alles ist da. Aber Wagner soll ja gerade überwunden werden. Durch Unterbietung rein unmöglich! Und der gesamten künstlerischen Produktion unserer Tage ist fast ausnahmslos gemeinsam: Die Unvergleichbarkeit ihres geistigen Formats mit dem des zu Überwindenden. Der Abstieg bis zu den Ansprüchen der halbgebildeten bis ungebildeten und durch bequemes Unterstützen ihrer minderwertigsten Instinkte bildungsscheu, bildungsfeindlich gewordenen Großstadtmassen ist in die Augen springend. (Siehe Baden-Baden 1929.) Die Ansprüche, die der schaffende Künstler in geistiger Beziehung an seine eigene Leistung stellt, sind bescheiden oder vielmehr beschämend. Aus solchem Boden wird bestimmt keine Form erwachsen, welche das Musikdrama Wagnerschen Formats abzulösen befähigt wäre. Bestimmt nicht!“

In Heft 1 und 2 der Singgemeinde findet sich ein größerer Aufsatz über Bachs „Kunst der Fuge“ von J. M. Müller-Blattau, der sich auch mit der Bearbeitung von H. M. David auseinandersetzt und ebenfalls zu dem Ergebnis gelangt, daß die angenommene Anlage dem Werk nicht gerecht wird. Es heißt da u. a.: So stehen nun zwei Kanons und die Doppelfugen vor den Gegenfugen in einem Widerspruch gegen den inneren Sinn des Aufbaues, in dem zugleich der pädagogische Stufengang verankert ist. Daß er diese Rahmung dann sogar durch thematisch-motivische Entsprechungen zwischen den Kanons und den Doppelfugen zu begründen sucht, zeigt ihn im Banne eines neuen rationalen Prinzips, das dem Stil des Werkes entgegen ist.

Musikalische Jugend, 1. Jahrg. Heft 4. — Verlag „Musikal. Jugend“ G. m. b. H., Leipzig C 1. Inhalt: Gustav Herrmann: Weihnachtswunder / Margarete Steiner: Stille Nacht, heilige Nacht / Maria Rother: Da belauscht' ich die Englein im himmlischen Saal / Onkel Franz: Eduard der Gründliche / Horst Sigwart: Musik zu Weihnachten / Karl Günther: Die Orchesterinstrumente / Dr. Max Unger: Die Grundlagen der Musiklehre / Rätselecke. Bildschmuck von W. Schleicher und Arthur Thiele. Die vorzüglich redigierte Zeitschrift empfiehlt sich durch gediegenen, abwechslungsreichen Inhalt. Als Jugendzeitschrift gehört sie in jedes musikalische Haus.



Hermann Zilcher

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik
Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt
HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS
Nachdrucke nur mit Genehmigung des Verlegers. Für unverlangte Manuskripte keine Gewähr

97. JAHRG. BERLIN-LEIPZIG-REGENSBURG / FEBRUAR 1930 HEFT 2

Hermann Zilcher.

Von Hans Scholz, München.

Ueber Musik zu sprechen ist schwierig. Wer bildende Kunst erläutert, kann, an der Hand von Reproduktionen, des Werkes ganzen Umfang zeigen; Notenbeispiele aber sind Stückwerk; sie geben Einzelheiten ohne Entwicklung. Was übrig bleibt, sind Worte, von Bedeutung nur für den Kenner der betreffenden Musik.

Musik von Zilcher ist aber nicht so leicht zu kennen; denn er ist ein Eigener. Ihn voll zu verstehen setzt liebevolles Eingehen auf seine Wesensart, ein häufiges Hören seiner Werke voraus. Und das ist heute nicht mehr im selben Umfang möglich wie in der Vorkriegszeit, wo er überall in den großen Musikzentren reichlich zur Debatte stand. Bis dann die Revolution kam — auch im Musikalischen — und Strawinskys berühmtes Manifest allem Gefühlsmäßigen den Krieg erklärte. Seitdem haben wir unter Aufhebung des Tonartbegriffs und der Harmonie klanggewordene Mathematik und, zur Erholung davon, den Jazz, der nun konzertsaalfähig, in Frankfurt sogar hochschulfähig geworden ist. Ein Drittes gibt es nicht für den modernen Komponisten, der gehört werden und nicht für reaktionär gelten will.

Seitdem herrscht grenzenlose Verwirrung im Musikalischen. Denn diese letzte Revolution bedroht, ungleich ihren Vorgängerinnen, das Fundament der Musik. Melodie und harmonischer Zusammenklang waren bisher unbestritten koordiniert, bildeten die beiden großen Komponenten jeden musikalischen Eindrucks. Beide sind ohne tonale (tonikale) Achse undenkbar; aber der Atonalismus verzichtet bewußt nur auf die Harmonie — ohne zu bedenken, daß atonale Gesetzlosigkeit auch die Melodik nur zur Hälfte (nämlich im Rhythmischen) am Leben läßt. Konsequenterweise sollte er die Vielstimmigkeit überhaupt aufgeben und zur Monodie zurückkehren; denn was soll ein Nebeneinander von Stimmen, die sich gleichsam mit Püffen traktieren und aller Gemeinsamkeit Hohn sprechen!

Originalität! — Dieser mißverstandene Begriff hat wohl das ganze falsch-genialische Treiben zuerst in Schwung gebracht. Mißverstanden deshalb, weil das Wort von „origo" herkommt, also Ursprünglichkeit bedeutet, die doch niemals in der cerebralen Retorte künstlich erzeugt werden kann. Als dann die Adepten der neuen Alchemie so uniform geworden waren, daß sie eine „Richtung" begründen konnten, nannten sie diese „neue Sachlichkeit" — als ob dieser Ausdruck den geringsten Sinn haben könnte bei einer Kunst, die vom Objekt gar nichts weiß!

Sonderbar! Diese Unmusik, die niemand Freude macht, regierte noch vor kurzem fast allein die Stunde, und die Vertrustung war so allgemein, daß nur ganz wenige den Mut fanden, sich ihrem Drucke zu entziehen. Wer es, entgegen der Kritik und dem eingeschüchterten

Publikum, dennoch wagte (wie etwa Kurt Thomas mit seiner Markuspassion), vollbrachte mit seiner Geistestat zugleich auch eine Tat des Charakters.

Zu diesen Unbeirrbaren zählt Hermann Zilcher. Die Zeit wird ihm recht geben; denn schon scheint es, wiewohl die Krise noch lange nicht überwunden ist, als ob so manche im Lager der Radikalen sich wieder mehr auf sich selbst und auf das Zeitlos-Schöne besännen; sie fragen sich, ob es wohlgetan sei, die Harmonie, die eine tausendjährige Entwicklung zu Wunderleistungen des Ausdrucks beflügelt hat, freiwillig mit einem Ruck über Bord zu werfen. Zu dieser dämmernden Erkenntnis mag das tapfere Verhalten vieler Dirigenten von Rang, die atonale Werke von ihren Konzertprogrammen ausschließen, nicht wenig beigetragen haben.

Zilchers Kindheit fiel in die Zeit, da Johannes Brahms noch lebte und wirkte, wo noch der letzte Akt des „Tristan" extravagant erschien (Pfitzners *fis-d-as-c* erregte Aufsehen!), als der neuere Strauß, der später in seiner „Elektra" den Atonalismus im wesentlichen vorwegnahm, aber diesen Pfad als ungangbar weislich wieder aufgab, sich kaum erst durchzusetzen begann. Damals galten Tschaikowsky und die jüngeren Russen als hochmodern.

Noch ehe der Knabe ins Hochsche Konservatorium zu Frankfurt eintrat, spielte er schon respektabel Klavier, hatte sich unter der Anleitung seines trefflichen Vaters bereits eine bedeutende musikalische Literaturkenntnis erworben und auch mancherlei komponiert. Dieser Vater, Paul Zilcher, der ausgezeichnete Klavierpädagoge und selber Komponist, hat sich außer dem, daß er dem Sohn ein breites, höchst solides musikalisches Fundament schuf, auch noch das andere Verdienst erworben, dessen erste Kompositionsversuche fast ein Jahrzehnt lang (vom dritten Lebensjahre ab!) notengetreu aufzuzeichnen und aufzubewahren, so daß wir in diesen Studien ein hochinteressantes Dokument künstlerischen Wachstums der kindlichen Psyche besitzen.

Diese Stückchen sind sämtlich ohne jede Vorkenntnis der Harmonielehre, des Kontrapunktes, der Formenlehre entstanden; ganz autodidaktisch, unbewußt von dem geleitet, was es gerade spielte oder hörte, tastet sich das Kind schrittweise vorwärts. Die Satzfehler verschwinden mehr und mehr (mißklingende Quintenparallelen fehlen von Anfang an); der tektonische Rahmen weitet sich, die Übergänge werden gewandter und bewußter; Harmonie und Modulation bereichern sich zusehends; die wachsende Spieltechnik und Spannweite entwickeln allmählich einen eleganten Klaviersatz; alles wird zunehmend geschickter und gewählter.

Bald tauchen Erinnerungen an Clementi oder Mozart, an Chopin oder Schumann auf. Auch das wird überwunden. In Nr. 82, der heutigen Musikbeilage dieser Zeitschrift, steht ein gesund und schlank gewachsener kleiner Organismus mit eigenem Gesicht und entschiedenem Ausdrucksgehalt vor uns. Für einen Zwölfjährigen gewiß ein vielversprechender Auftakt!

Klingt das ersichtlich an irgend einen Meister an oder gehört es zu jenen unpersönlichen, nichtssagenden Erzeugnissen, wie sie jeder musikalisch Gebildete ersinnen kann? — Ich glaube nicht. Eine im ersten Werden begriffene Individualität spricht sich hier natürlich und naiv aus, unverkennbar original. Dem Aufmerksamen wird die starke Familienähnlichkeit mit so manchem Zuge des gereiften Erfinders nicht entgehen.

Zilcher ist durch eine strenge, aber, wie er selbst erzählt, nützliche Schule gegangen; Arbeit blieb ihm nicht erspart. An sich machte ihm die Bewältigung alles Kompositionstechnischen gar keine Schwierigkeit. Im Kontrapunkt war er sehr bald „einer der ersten" (später spielte er damit wie wenige; in op. 22 z. B. findet sich die Verbindung dreier lang ausgesponnener Themen ohne irgendwelche Füllnote); auch die Architektonik der großen Formen bewältigte er schnell mit Meisterschaft.

„Einflüsse" der verschiedensten Art blieben natürlich auch bei ihm nicht aus, so wenig wie bei irgend einem Schaffenden, groß oder klein. Wäre Richard Strauß denkbar ohne Wagner; Reger ohne Brahms? Und die alten Meister? Was wären Bach, Händel, Mozart ohne die gleichzeitigen Italiener, was Haydn ohne die Mannheimer, Beethoven ohne Philipp Emanuel Bach? Und verdankt nicht Wagner im „Rienzi" und „Lohengrin" Spontini, Schubert den Magyaren ein gut Teil seiner Wirkungen?

Zilcher ist von Anbeginn ein feiner, origineller Harmoniker, und zwar, je nach Stimmung, im Chromatischen, Enharmonischen, wie im Diatonischen. Ist es nicht ganz gleichgültig, wo er die Vorliebe zu „exotischen" Dreiklangsverbindungen „her hat"? Ob von Brahms, Grieg oder Tschaikowsky? Schöpfen sie nicht vielmehr alle aus der gemeinsamen Quelle der Kirchenväter? — In den Jugendwerken zumal zeigt sich bisweilen slawisches Kolorit; in diesem Zusammenhang darf man wohl den Namen Tschaikowsky nennen.

Aber die deutlichsten Brücken führen zu Brahms. Und zwar nicht im Sinne unbewußter Anlehnung, der Wahlverwandtschaft, sondern die Sache liegt viel tiefer. Wer hier nach Reminiszenzen suchen wollte, käme nicht auf seine Rechnung. Vielmehr ist die Strenge des Formungswillens das Gemeinsame. Vom „Schema" wissen sie beide nichts, aber auch nichts vom Zufall. Alles Einzelne weist aufs Ganze; nur das organisch Gewachsene besteht vor ihrem künstlerischen Gewissen. Ist das „Formalismus"? — Und doch hat man dem jungen Zilcher nichts mehr verübelt als diese „klassische" Gesinnung, zu einer Zeit, in der die oft so locker gefügte „Sinfonische Dichtung" obenauf war.

Aber wie der retrospektiv gerichtete Brahms dennoch sein gewichtiges Kontingent zur Romantik stellt, so auch der „klassizistische" Zilcher, der eigentlich romantisch ist in jeder Note. — Heute ist ja die Romantik verpönt. Aber waren nicht unsere Klassiker zu ihrer Zeit allesamt Romantiker? Ist Bach etwa frei von Romantik? Und läßt sich eines der größten Wunder der Weltliteratur, der Zweite Teil des „Faust" — trotz Goethes ausdrücklicher Gegnerschaft der Romantik gegenüber — anders begreifen als aus ihrem Geiste? Was ist Romantik anderes als individueller, intensivster Ausdruck, leidenschaftlich auch im Zarten? Romantisch ist jeder, der Phantasie hat — und ohne Phantasie keine Kunst!

Romantik braucht aber keineswegs „Fantasie" im Sinne der Improvisation zu sein. Wie gesagt, ist die feste Fügung, das „Zusammenraffen", von Anfang an bezeichnend für Zilcher. Seine zweite Sinfonie in *f*-moll bewahrt sogar teilweise dasselbe thematische Material bis zum Schluß und mutet an wie ein einziger breit ausgeführter Satz. Die Vorliebe zum Zyklischen fließt aus derselben Quelle (Hölderlin-, Dehmel-, Eichendorff-Zyklen; Marienlieder u. a.). Schon die Zusammenstellung der Texte verbürgt eine gewisse Einheit der Grundstimmung, die sich dann, kräftige Kontrastwirkungen unbeschadet, musikalisch voll auslebt. Die Singstimme dominiert als melodisch beschwingte Rede, natürlich und flüssig aus der ganz unpedantisch gehandhabten Deklamation hervorgegangen. Ein Sprachgesang, der doch stets „bel" canto bleibt und sich nicht mit dem bloßen Anschmiegen ans Wort begnügt. Das wird recht deutlich an einem mutmaßlich von Goethe stammenden Lehrgedicht: „Hymnus an die Natur", das, so ungeeignet es auf den ersten Blick zum Komponieren erscheinen mag, dennoch musikalisch, und gerade im Gesang, vollkommen schön bewältigt ist.

Zilcher hat sich auf allen Gebieten musikalischer Komposition erfolgreich betätigt: in der Sololiteratur für sein eigenes Instrument in kleiner und großer Form, für Violine, Violoncello, Gesang, und überall sonst im Kammermusikstil; er hat Chor und Orchester und die Verschmelzung beider: das Oratorium („Liebesmesse"), hat das Madrigal und die Oper (Traumspiel „Fitzebutze") mit bedeutenden Werken bereichert. Aparte Miniaturen und Monumentales hat er geschaffen. Auf all das einzugehen fehlt hier der Raum — und einen Katalog wollen wir nicht geben.

Daß er eine eigenwüchsige Persönlichkeit ist, beweisen u. a. die s. Zt. von Hans Oppenheim höchst amüsant zusammengestellten Pressestimmen (in seiner Monographie „Hermann Zilcher"), deren jede das bestreitet, was die andere hervorhebt und umgekehrt, so daß sie sich alle zusammen völlig aufheben! Beweisend erscheint mir ferner der unglaubliche Jubel beim ersten Erscheinen der „Liebesmesse" unter Pfitzner in Straßburg (dergleichen ich weder vorher noch nachher jemals erlebt) — und die Grabesstille nach der Uraufführung der zweiten Sinfonie unter Schuch in Dresden, wo das Publikum wie vor den Kopf geschlagen war. Solch polare Wirkungen zeitigt kein Dutzendtalent!

Mit weitschauendem Blick hat das Haus Breitkopf & Härtel seine Pforten der Muse Zilchers geöffnet für alles, was er von frühesten Werken an geschrieben hat. Wie mir scheint, dürfte insbesondere das herrliche „Deutsche Volksliederspiel" noch lange leben, wann der „Atonalismus" in der historischen Rumpelkammer beigesetzt sein wird.

Wir dürfen von Zilcher nicht Abschied nehmen, ohne seiner von altersher hervorragenden Wirksamkeit als Pianist zu gedenken, die er heute noch, namentlich als Führer des auch im Auslande bekannten Zilcher-Trios, ausübt.

Ein ganz besonderes Verdienst hat er sich ferner erworben, indem er die märchenhaft schönen Würzburger Mozart-Festspiele ins Leben rief, die, alljährlich stattfindend, einen der wenigen Hochaltäre deutscher Kultur darstellen.

Ganz einzig aber, und heute notwendiger als je, ist seine segensreiche pädagogische Tätigkeit als Leiter des Konservatoriums zu Würzburg. Zilcher hat in unserm, von des Gedankens Bläße angekränkelten, Zeitalter das alte, gute Musikantentum wieder zu Ehren gebracht. Selber dort daheim, wo alles Schöne zeitlos urständet, keinerlei „Richtung" angehörig, pflegt er das Gute, Wertvolle alter und neuer Kunst, wo immer es sich findet. Ein „Könner" wie wenige, allem unfruchtbaren Theoretisieren abhold, gibt er als praktischer Musiker das zur Meisterschaft unerläßliche Handwerk seiner Kunst gewissenhaft und großzügig weiter. Auch alles historische Wissen seiner Schüler gilt ihm nur, insofern es lebendig ist. Er läßt der Universität das ihre und gibt der Musikschule, was der Musikschule ist. Was nützt es dem Musikbeflissenen, wenn er nur Namen und Daten kennt, wenn er die Entstehungsgeschichte unsrer Meisterwerke nach Jahr, Tag und Ort genau anzugeben weiß, aber versagt, wenn er eines ihrer Themen singen soll? — Gewiß, die Haupt-Entwicklungslinien seiner Kunst und das Wichtigste vom Leben der großen Meister soll der werdende Musiker kennen — aber vor allen Dingen mit ihren Werken innig vertraut sein; Historiker und Aesthet braucht er nicht zu werden.

So ist es Zilchers unabläßiges Bestreben, auch hier das Wesentliche vom toten Ballast, Schein und Sein zu sondern.

Formprobleme.

Von Hermann Zilcher, Würzburg.

Ist es schon schwierig, über Musik überhaupt zu schreiben, um wieviel heikler ist es erst, über eigene Musik sich zu äußern. Dies ist eigentlich nur möglich, wenn man sich mit den herrschenden ästhetischen Anschauungen auseinandersetzt. — Welche sind aber „herrschend"? Die am lautesten reden? Die die tiefgründigsten Zusammenhänge konstruieren? Die jedes Lüftlein als nie dagewesenen Orkan registrieren? Die alle paar Jahre ihre „termini technici" ändern müssen? Oder die in ängstlichem Anklammern an alles Frühere „finis musicae" prophezeien? — Oder gar die, die immer unzweideutiger Politik treiben, und die jeden Andersdenkenden (Andersgläubigen) für minderwertig halten? — —

Es ist zuzugeben, daß heute eine ruhige, ästhetische Einstellung schwierig ist, — auf der einen Seite kann die Musik nicht alt genug sein, um mit Verzückung ausgegraben zu werden, auf der anderen Seite interessiert nur Musik, die Probleme, „neue" Probleme aufwirft, oder vorgibt aufzuwerfen.

Mir fällt bei dem ganzen unerfreulichen Treiben immer ein Verslein ein, das der frohgemute, alte O. J. Bierbaum geschrieben hatte, als in der Dichtkunst sich die Realisten gar nicht genug tun konnten:

Wenn der Dichter kräht auf dem Mist,
Nennt er sich meistens Naturalist —
Aber 's Wetter bleibt doch, wie 's ist!

Und ſo iſt es wohl auch mit der Muſik. Schon ſieht man ja verſchiedene „Silberſtreifen“ in der neuen Muſik, in der neuen Muſikäſthetik, und man munkelt bereits von neuer Klaſſizität; und gar mancher der Neueſten, Allerneueſten, begibt ſich „just for fun“ ins verruchte, romantiſche Gebiet!

So bleibt ja ein ſchwacher Troſt, daß ein Komponiſt, der weder nur-impreſſioniſtiſch, nur-expreſſioniſtiſch, nur-romantiſch, nur-klaſſiziſtiſch, noch nur-linear-kontrapunktiſch, zwölf- oder X-tonhaft oder nur-atonal, nur-ſachlich (!), oder kollektiviſtiſch, motoriſch oder irgendwie „-iſch“ komponiert, doch noch einige Hörer findet und vielleicht auch ſchließlich von der Muſikäſthetik anerkannt — oder gar ſtudiert wird.

Lediglich für dieſen Fall möchte ich einige kleine „Probleme“ aufzeichnen, die mir beim Schaffen einiger Kompoſitionen gekommen ſind. Denn das Weſentliche, ob und warum die oder jene Muſik ſchön iſt, läßt ſich ja trotz aller Stilkunſtſtücke nicht beweiſen. So bleibt alſo nur der Kampf um die Form, um die Klangmittel und Ähnliches.

Schon früh ſchienen mir in der Sonatenform urgeſetzliche Dinge zu liegen. Ähnlich, wie ich gerne im Harmonieunterricht I—V—I als die kleinſte Kompoſition bezeichnete, glaubte ich in der Sonatenform gleich primitive Geſetze zu erkennen. Ganz grob geſagt: man beginnt (I), geht wo hin (V), und kommt wieder zurück (I), bei welcher Formulierung natürlich V = zweites Thema, zugleich als etwas Gegenſätzliches gilt, und in dem Zurückkommen ſowohl die Durchführung als auch die Repriſe enthalten ſind. Nun haben ſich bekanntlich nicht nur die Tonartenverhältniſſe erweitert, ja gelöſt, ſondern das thematiſche Material wurde komplizierter, reicher (nicht unbedingt klarer, beſſer oder ſchöner) wie früher; es wurde aber ſchon bis zur Durchführung viel mehr „verarbeitet“, ſo daß die eine Aufgabe der Durchführung, thematiſches Material durchzuführen, gewiſſermaßen ſchon vorweggenommen war. Die zweite Aufgabe der Durchführung, zur Repriſe hinzuführen, konnte alſo gut mit ganz neuem Material erreicht werden. Und ſchließlich war die Repriſe (die ja ſchon früher gekürzt worden iſt) auch ein etwas gefährliches Wiederholungsſchema geworden.

Ich habe in meiner erſten Symphonie (A-dur) noch ſtreng das vorhandene Material verarbeitet, und die Repriſe, wenn auch verändert, beibehalten. In der zweiten Symphonie (f-moll) dagegen habe ich einen Ausweg dadurch zu finden geglaubt, daß ich die Repriſe ganz wegließ und an ihrer Stelle mit dem zweiten Thema (gekürzt und in neuer „Beleuchtung“) den Satz zu Ende führte. Allmählich entſtand dann in ſpäteren Werken immer mehr die Form *A* = 1. und 2. (oder 3.) Thema, *B* ſtatt Durchführung ein ganz neues Themenmaterial (ein eingeſchobener Satz, etwa wie bei Schumanns a-moll Klavierkonzert) und *A* eine gekürzte und veränderte Repriſe. In der erwähnten f-moll-Symphonie waren auch 2. und 3. (letzter) Satz zum Teil aus Themen des erſten Satzes „entwickelt“, während ich bei der erſten Symphonie, mehr taſtend, das eine oder andere Thema in den übrigen Sätzen wieder verwendete. — Aber auch die einzelnen Sätze wollten ſich immer mehr vom Suitencharakter entfernen, und bei aller Selbſtändigkeit organiſch enger miteinander verbunden ſein. — Mit einem ähnlichen Zwang hatte ich mich bei Fugen auseinanderzuſetzen.

Es war mir unerfindlich, daß die ſtrenge Durchführung des Themas in den verſchiedenen Stimmen immer noch in den „benachbarteſten Tonarten“ geſchah, wo doch bereits das Thema (ſiehe z. B. Reger) mitunter ſich recht ausgiebig in der ganzen Tonartenwelt umgeſehen hatte. So habe ich in den wenigen Werken, in denen ich Fugen brachte, ſie immer nach innermuſikaliſchen Geſetzen geſchrieben, die verſchiedenen Eintritte des Themas in genauer Notenfolge, aber nach melodiſchem und harmoniſchem Bedürfnis frei auf den verſchiedenen Stufen ſich entwickeln laſſen. Lediglich da, wo einmal aus textlichen Gründen eine altväterliche oder parodiſtiſche Wirkung angebracht erſchien, habe ich eine ſchulgerechte Fuge „geſetzt“ (z. B. „Volksliederſpiel“ oder „Rokokoſuite“ für Geſang, Klavier, Violine und Cello).

Es ist wohl dem Bedürfnis des Organisch-gewachsen-seins, des bei aller Expansion Zusammenhängenden, zuzuschreiben, daß ich bei den verschiedensten Gelegenheiten zyklische Formen wählen mußte. (Dehmel-, Hölderlin-, Eichendorff-Zyklus, Marienlieder, Volksliederspiel; auch mancherlei Goethelieder sind innerlich zusammengefaßt; Klavierstücke: „Bilderbuch“ und „Klänge der Nacht“ usw.)

In dem „Hohelied Salomonis“ für Alt und Bariton, Streich-quartett und Klavier ist mir durch die Dichtung des sich in Ähnlichem wiederholenden Zwiegesangs eine freie Variationenform gegeben worden, die, durchkomponiert, gleichfalls Zyklisches mit vorhandenen Themen verbindet.

Da meine Bühnenkompositionen „Fitzebutze“, Pantomime von Richard Dehmel, „Dr. Eisenbart“, Komödie von Falckenberg-Waltershausen, sich nicht durchgesetzt haben, möchte ich nur kurz die Tatsache streifen, daß in beiden Werken die Bewegung auf der Bühne ein oft formanregendes oder formgebendes Moment gewesen ist. Im übrigen bringen beide Werke fast geschlossene musikalische Formen jeglicher Art.

In Musik zu verschiedenen Bühnendichtungen Strindbergs, Shakespeares etc. sah ich meine besondere Aufgabe darin, das gesprochene Wort (die Handlung) in „kleinsten“, formgerundeten Musikgebilden zu unterstützen, zu unterstreichen, vorzubereiten oder nachklingen zu lassen. Ich war natürlicherweise zu bescheidensten Klangmitteln gezwungen. Um so freudiger und sicherer gab ich mich diesem „kleinen Klangrausch“ hin, als ich in einer gewissen (wenig nützlichen!) Opposition gegen die Großorchesterorgien in der Blütezeit der Programmusik immer schon für kleines Orchester geschrieben hatte.

„Singen, singen, immer singen“ — dieser Ausruf meines großen (ganz zu Unrecht als unmusikalisch verschrieenen) Landsmannes Goethe, war und ist mein Leitwort. Und so sehe ich eine Gesundung unserer Musik in dem immer wieder gelegentlichen Untertauchen in die Bezirke der menschlichen Singstimme und des Volksliedhaften.

Es wäre reizvoll, zu untersuchen, wie stark selbst bei den extremsten Schöpfern, Theoretikern und Ästhetikern die Sehnsucht nach dem „Zurück“ ist. Ich könnte hier in vieldeutigem Sinne Hölderlin zitieren: „Wenn der Meister euch ängstigt, fragt die große Natur um Rat!“

Eins aber halte ich für nötig festzustellen, wenn es auch eine Selbstverständlichkeit ist, daß mir natürlich alle Formprobleme (von denen ich hier nur einige angeben konnte) bei und nach dem Schaffen gekommen sind. Ich habe niemals erst eine Theorie ausgeklügelt und dann das Notenpapier bereit gelegt. Dies auch ist der Vorwurf, den ich so manchem Komponisten unserer Zeit mache, daß sie mit kühlem Verstand fast ihren Herzschlag unterdrücken, anstatt sich mit aller Wärme dem Schöpferdrange hinzugeben, und erst beim Schaffen dann sehen, wie der Verstand mit dem „Geschenkten“ fertig wird, auf daß es ein Kunstwerk werde!

Ich weiß, daß dies hoffnungslos konservativ klingt; ich kann aber wieder ein beachtliches Zitat bringen, in dem es heißt: „Der naive, wirklich begeisterte Künstler stürzt sich mit enthusiastischer Sorglosigkeit in sein Kunstwerk, und erst wenn dies fertig, wenn es in seiner Wirklichkeit sich ihm darstellt, gewinnt er aus seinen Erfahrungen die Kraft der Reflexion, die ihn allgemein vor Täuschungen bewahrt.“ Dieser Ausspruch stammt von einem Mann, der, neben Monumentalwerken in der Musik, viel Theoretisches geschrieben, ja stipuliert — und (Gott, ihm und ihnen sei Dank!) nicht einmal immer befolgt hat — nämlich von Richard Wagner. —

. . . . Ein unergründlich tiefblauer Himmel und wunderbare Schneeberge leuchten in mein Zimmer hinein und lassen mich vor dem großen, unerschöpflichen Formwillen der Natur erschauern. Vor diesem beuge ich mich dankbar und bescheiden und schaffe unbeirrt weiter, so wie es mir gegeben ist.

(Celerina, Graubünden, zur Jahreswende.)

Das Archiv in Wahnfried.

Mit besonderer Genehmigung des Hauses Wahnfried.

Von Otto Strobel, München.

So oft auch des Archives in Wahnfried an dieser oder jener Stelle Erwähnung getan wird, so ist doch über Art und Umfang dieser von Frau Cosima Wagner begründeten, einzigartigen Handschriftensammlung bisher nur wenig bekannt geworden. Eine Übersicht über die Schätze des Archives, wie sie im Folgenden — in gedrängtester Form — zu geben versucht wird, mag daher nicht unwillkommen sein, zumal eine solche auch wertvolle Aufschlüsse über Rich. Wagners künstlerische Arbeitsweise gibt; denn neben einer großen Zahl zum Teil noch unveröffentlichter Originalbriefe und den Manuskripten vieler, später in die Sämtl. Schriften übergegangenen Aufsätze Wagners sind es vor allem dichterische und musikalische Originalhandschriften des Meisters, die den Kern des Archives bilden und Einblicke in seine Künstlerwerkstatt vermitteln, wie sie tiefer und fesselnder nicht gedacht werden können.

Was zunächst jene sehr flüchtigen allerersten Prosaskizzen betrifft, wie sie Wagner unmittelbar unter dem hinreißenden Zwang der dichterischen Konzeption aufzuzeichnen pflegte, so haben sich solche in dem Archiv mehrfach erhalten. Da finden wir, mit Tinte auf kleine Briefbogen geschrieben, die erste Skizze zum „Rheingold", in der die beiden Riesen noch „Windfahrer" und „Reiffrost" heißen, und diejenige zu den beiden ersten Akten der „Walküre", die dadurch besonders bemerkenswert erscheint, daß Wotan im ersten Akte noch persönlich auftritt und das Siegschwert in Siegmunds Gegenwart in den Stamm der Esche stößt. Ergänzt werden diese beiden Skizzen durch einige Prosaaufzeichnungen, die die Überschriften „Walküre II act", „Der Raub", „Walküre I" und „Geschichte der Wälsungen" tragen und mit Bleistift in ein kleines Taschenbuch vermerkt sind. In gleicher Weise in ein Notizbuch aus den Jahren 1854/55 eingetragen ist die erste Prosaskizze zu „Tristan und Isolde", über die Wagner in „Mein Leben" berichtet, daß er sie „von einem Spaziergang heimkehrend" aufgeschrieben und dabei im letzten Akt als Episode einen „Besuch des nach dem Gral umherirrenden Parzival an Tristans Siechbette" eingeflochten habe. — Aus den Prosaskizzen erwuchsen die hochinteressanten großen Entwürfe, die ausnahmslos in Tinte ausgeführt sind und neben szenischen Einzelheiten bereits auch den vollständigen Dialog enthalten. Von ihnen ruhen im Archiv diejenigen zu sämtlichen Werken vom „Tannhäuser" bis zum „Parsifal", von denen jedoch die Entwürfe zu „Der Venusberg", „Lohengrin", „Siegfrieds Tod", „Der junge Siegfried", „Der Raub des Rheingoldes", „Die Walküre" und „Parzival" (zweiter Entwurf vom Januar/Februar 1877)*) noch unveröffentlicht sind. — Die große Ausführlichkeit, mit der Wagner seine Prosaentwürfe abfaßte, ermöglichte es ihm, in den Urschriften der Dichtungen selbst diese ihrem Wortlaute nach schon mit erstaunlicher Sicherheit und Bestimmtheit festzulegen. Die im Archive verwahrten Urschriften zu den Dichtungen von „Das Rheingold", „Die Walküre", „Tristan und Isolde", „Die Meistersinger von Nürnberg" und „Parsifal" lassen dies deutlich erkennen, wenn sich auch in ihnen allen naturgemäß noch zahlreiche Korrekturen und Ergänzungen finden. — An Reinschriften der Dichtungen, die keine bloßen Kopien der Urschriften darstellen, sondern den Wortlaut derselben bereits in etwas überarbeiteter Form wiedergeben, enthält das Archiv: diejenige zum „Fliegenden Holländer", in die viele musikalische Themen eingetragen sind, diejenige zum „Tannhäuser", die noch den — erst nachträglich abgeänderten — Titel „Der Venusberg" aufweist, sowie diejenigen zu „Tristan und Isolde", zum „Parsifal" und zum ganzen „Ring". Alle diese Reinschriften zeichnen sich in der Ausführung durch bewundernswerte Sorgfalt und Schönheit aus, was insbesondere von der Reinschrift der „Ring"-Dichtung gilt, in der zur Erhöhung der Übersicht-

*) Für die Schreibweise „Parsifal" entschied Wagner sich erst um den 13. oder 14. Februar 1877.

lichkeit die szenischen Bemerkungen rot, die Namen der handelnden Personen schwarz, innerhalb der szenischen Bemerkungen dagegen doppelt rot unterstrichen sind.

Auf die Ausführung der Dichtungsreinschrift eines Werkes folgte nun dessen musikalische Komposition, nachdem bereits während der dichterischen Arbeit vielfach musikalische Einfälle sich eingestellt hatten und in Form allererster musikalischer Skizzen sogleich auch festgehalten worden waren. So enthält z. B. der Prosaentwurf zum „Lohengrin“ schon die erste Niederschrift des schönen E-Dur-Themas aus der Brautgemachszene und auf einem kleinen, vergilbten Blatte finden wir die herrliche Melodie zu dem „Wach' auf, es nahet gen den Tag“ des dritten Aktes der „Meistersinger“. Wagner hatte sie bereits im Januar 1862, mitten während der Ausarbeitung der „Meistersinger“-Dichtung, beim Durchschreiten der Galerien des „Palais Royal“ in Paris konzipiert und anschließend in der „Taverne Anglaise“ mit Bleistift sofort auch aufgezeichnet. Die meisten der oben angeführten Dichtungsurschriften enthalten ebenfalls schon Notationen musikalischer Themen und liefern damit auch ihrerseits höchst anschauliche Beweise für das für Wagners Kunstschaffen charakteristische gleichzeitige Entstehen von Dichtung und Musik. In besonders großer Zahl haben sich im Archiv allererste musikalische Aufzeichnungen zum „Parsifal“ erhalten. Meist schon in der Gestalt, in der wir sie heute kennen, sind diese Themen auf einzelne Blätter geschrieben und teilweise sogar mit dem Datum des Tages versehen, an dem sie Wagner eingefallen waren. — Ferner birgt das Archiv die vollständigen Kompositionsskizzen zum ganzen „Ring“, zum „Tristan“, zu der in Paris umgearbeiteten großen Szene der Venus im ersten Akte des „Tannhäuser“, zu den „Meistersingern“ und zum „Parsifal“. Sie sind sämtlich auf drei oder auch nur zwei Notenlinien in Bleistift gearbeitet, wogegen der ebenfalls vorhandene, leider aber nicht mehr vollständige erste Entwurf zur Musik des „Lohengrin“ durchwegs auf zwei Linien in Tinte ausgeführt ist. Des weiteren ruhen im Archiv die Orchesterskizzen zu „Die Feen“, „Das Liebesverbot“, „Lohengrin“, „Siegfried“ (1. und 2. Akt), „Tristan und Isolde“, den beiden nachkomponierten Szenen des „Tannhäuser“, „Die Meistersinger von Nürnberg“, „Siegfried“ (3. Akt), „Götterdämmerung“ und „Parsifal“, in denen der Orchesterpart allein zunächst auf zwei, vom dritten Akt des „Siegfried“ an dann meistens auf drei oder auch noch mehr Linien in Tinte notiert ist. Von „Rheingold“ und „Walküre“ gibt es keine Orchesterskizzen, da Wagner bei der musikalischen Komposition dieser Werke ein anderes Verfahren anwandte, demzufolge er unmittelbar aus der Kompositionsskizze die Partitur erwachsen ließ, die zunächst — teils in Tinte, teils in Bleistift — als Skizze, später dann auch noch als wunderbare Reinschrift in Tinte ausgeführt wurde. Von beiden Partiturskizzen befindet sich jedoch nur diejenige zur „Walküre“ im Wahnfriedsarchiv; diejenige zum „Rheingold“, die nicht mehr vollständig erhalten und nur mit ihren acht ersten Seiten im Archiv vertreten ist, ging leider an Amerika verloren.*) Als Partiturskizzen sind auch die in Tinte ausgearbeiteten originalen Partituren des „Tristan“ und der beiden nachkomponierten Szenen des „Tannhäuser“ anzusprechen, während die zwei ersten Akte des „Siegfried“ sowohl in Partiturskizze als auch in Partiturreinschrift vorliegen. Die Partituren des dritten „Siegfried“-Aktes und der „Götterdämmerung“ hingegen sind nur in einmaliger,gutleserlicher Ausführung in Tinte, nicht aber als wirkliche Reinschriften vorhanden. Durchaus den Charakter sorgfältiger Partiturreinschriften tragen jedoch die gleichfalls im Archive ruhenden Originalpartituren des „Fliegenden Holländers“, des „Lohengrin“ und des „Parsifal“, von denen insbesondere die Partitur des „Parsifal“ als kalligraphische Meisterleistung ersten Ranges bezeichnet werden muß: sie gehört zweifellos zu den schönsten und erlesensten Manuskripten, die je von Künstlerhänden geschrieben worden sind, und man kann sich des Gefühles nicht erwehren, als habe Wagner damit seinem letzten, weihevollen Werke auch äußerlich jene Form geben wollen, die dem inneren, feierlichen Gehalte desselben völlig entsprach.

*) Näheres über Entstehung und Schicksal beider „Rheingold“-Partituren findet der Leser in dem Aufsatz des Verfassers „Die Originalpartitur von Richard Wagners »Rheingold«.“ (Bayreuther Festspielführer 1928, S. 47/55.)

Zeitfragen des Operntheaters.

Von Hans Tessmer, Berlin.

III.

Probleme des Spielplans.

Der Laie denkt gewiß: der Operndirektor macht etwa zweimal im Monat beim Rauch der Havanna seinen Spielplan; er bespricht sich darüber vielleicht auch mit dem Intendanten, mit einem Kollegen von der Musikleitung, mit einem Regisseur. . . . Im übrigen sagt er: ich bestimme! — Aber in dieser Rechnung stimmt nur die Havanna. Der Laie denkt: — und die Regiesitzung lenkt, und nicht einmal diese. Dabei ist sie vielköpfig genug; die gesamte musikalische, szenische, technische Leitung des Opernhauses, die Ballettleiterin, Vertreter der Kapelle, des Chores und des Bühnenpersonals, sie alle zusammen bilden die Regiesitzung, deren Oberhaupt endlich der Intendant ist. Aber sie alle können den Spielplan nicht definitiv gestalten; denn sie alle sind mit dem Spielplan abhängig von den Imponderabilien des Operntheaters. Es ist nicht so lächerlich, wie es sich im ersten Augenblick ausnimmt: diese Imponderabilien, die vielfach als „Nebensächlichkeiten" falsch übersetzt werden, regieren den Spielplan. Auf eine Formel gebracht, beispielsweise etwa: die Gesamtschwingungszahl der Stimmbänder aller Solisten.

Die Abhängigkeit des Spielplans von einzelnen bedeutenden Sängern mit Sonderverträgen wurde schon angedeutet. Es ist nicht zu beschönigen, sondern nochmals zu betonen, daß solche Extraverträge, die den Künstler nur für eine bestimmte Anzahl von Abenden an ein Institut binden, die Gestaltung des Spielplans außerordentlich erschweren. Aber es kommen noch mannigfache Wünsche und Ansprüche dazu: von den Sängern, die sich zurückgesetzt fühlen oder auch tatsächlich manchmal wenig beschäftigt sind; von den Autoren, den Verlegern, aus der Presse und dem Publikum. Alle diese Wünsche können natürlich immer nur zum Teil berücksichtigt werden, — was zur Folge hat, daß wenigstens die Unzufriedenheit auf allen Seiten gleich ist! Und alle meinen, daß alles anders und besser gemacht werden könnte, wenn die Direktion nur wollte.

Es ist indessen sehr bequem, den Spielplan zu bekritteln, — obzwar der Kenner der Lage zugeben muß, daß das durchschnittliche Repertoire der deutschen Operntheater ziemlich beschämend ist. Die Außenstehenden aber machen sich allzu selten die geringe Mühe, nach den Gründen zu forschen. Einige wurden schon genannt; andere kommen noch hinzu. Das Operntheater ist ja seiner Entwicklung nach das Produkt einer ganz bestimmten künstlerischen und geistigen Kultur; es war von allem Anfang an ein Institut, das unbegrenzten Idealismus und große Opferwilligkeit in finanzieller Hinsicht verlangte; ein Institut, das man vom rationalistischen Standpunkt wohl als Luxus bezeichnen mochte und mag, — nur daß es aus dieser Perspektive im Grunde überhaupt nicht möglich ist. Es liegt einfach in den Vorbedingungen, in der unerhört vielgliedrigen Organisation des neuzeitlichen Opernhauses, daß die Geldmittel, die man hineinsteckt, nicht wieder herausgeholt werden können. Das ist nicht nur in Deutschland so; man denke an die Metropolitan in New-York, die von einer amerikanischen Millionärgesellschaft, an die Mailänder Scala, die durch eine sinnreiche Einrichtung vom italienischen Volk überhaupt gehalten wird.

Der eben erwähnte Begriff „Luxus" lädt übrigens noch zum Verweilen ein; wir werden sehen, daß er uns schnell an das Verhältnis von Oper und Publikum heranführt. In der Tat war ja die Oper eine Erfindung nicht weniger aus luxuriösem, als aus künstlerischem Antriebe. Sie diente ursprünglich der Freude von Fürsten, die es sich leisten konnten, ihren Gästen diese neue Kunstgattung zur Unterhaltung vorzusetzen. Die Förderung dieser Kunst ging also von Mäzenen aus, die oftmals aus ehrlicher Kunstbegeisterung und noch öfter vielleicht

aus Repräsentationsgründen große Opfer hierfür brachten. Noch etwas Anderes geht daraus hervor: daß die Oper zunächst für ein Sonderpublikum gemacht wurde, für Einzelne, für Kenner, oder für die Vertreter einer Gesellschaftlichkeit, der jedes Mittel zum Prunk, zum Beweise einer überragenden Stellung willkommen war. Ganz gewiß hat die Oper nur sehr allmählich ihr Publikum gefunden, hat dieses sich aus sachverständigen Musikfreunden und aus nach und nach wachsenden Kreisen naiver Zuschauer gebildet, die mit Bewunderung die Neuartigkeit musikbegleiteter Bühnenvorgänge und gesungener Dialoge und Monologe aufnahmen. Ein festes Verhältnis von Publikum und Oper ist z. B. in Deutschland, und zumal für die deutsche Oper, erst seit rund hundert Jahren zu konstatieren. Sehr charakteristisch ist, daß in Italien, dem Heimatlande der Oper, die Beziehung des Publikums zu ihr heute noch so geregelt wird, wie ehedem. Die Stagiones, die reisenden Ensembles, versorgen mit je einer kleinen Anzahl von Opern etwa vier Wintermonate lang im Jahre eine vorher festgesetzte Reihe von Städten. Sie bringen ihrem Publikum nicht mehr, als dieses verlangt, und sie spielen kaum länger, als sie für ihre Aufführungen auf ein festes Publikum rechnen können. Anders bei uns. In Deutschland spielen jahraus jahrein über hundert Theater Opern, eine Anzahl von ihnen sind ausschließlich Opernbühnen. Die Frage ist: entspricht diesem ungeheuren Angebot eine gleich große Nachfrage? Kein Zweifel, daß mit dem Wachstum des Opernschaffens, einer wertbeständigen Opernproduktion, die Möglichkeit der Verbreiterung des Publikums gegeben war. Der immer größere, vielfältigere Spielplan brachte von selbst dem Operntheater Bestand und förderte seine natürliche Entwicklung. Aber seit Jahren sind Erscheinungen offensichtlich, die nur als Anzeichen von Übersättigung und Abstieg aufgefaßt werden können. Wie wenig volkstümlich im weitesten Sinne die Oper ist, zeigte sich vor gar nicht allzu langer Zeit, als in Berlin vorübergehend vier Opernhäuser bestanden, und als eine dieser Bühnen nach zwei mühselig durchgehaltenen Spielzeiten mit äußerst kläglichem Fiasko endigte. Auch heute leben die drei Opern-Theater in Berlin ja in erster Linie von der Zuschußwilligkeit des Staates oder der Stadt, und die Oper am Platz der Republik findet ihr Publikum fast ausschließlich in den Zwangsorganisationen mehrerer Volksverbände.

Also: mehr denn je ist für Erhaltung und Gedeihen der Opernbühnen ein staatliches, städtisches oder auch privates Mäzenatentum notwendig, dessen Grenzen möglichst weit gezogen sein sollten. Aber wir müssen hier die Binsenwahrheit einschalten, daß die Zeiten für den Idealismus schlecht geworden und wir gezwungen sind, nüchtern und praktisch zu überlegen. Da ergibt sich grundsätzlich Folgendes: die Zuschüsse der fürstlichen Schatullen haben seit langem aufgehört; Staaten und Städte sind verarmt, und die Leistungen, die sie noch zur Erhaltung ihrer großen Bühnen aufbringen können, werden eher geringer, als größer. Also müssen die Leiter dieser Bühnen sparen, müssen praktische Kompromisse schließen, Kompromisse mit der Kunst und dem Publikum. Das heißt auf den Spielplan angewendet: man kann das Theater nicht nur mit den höchsten Gütern der Opernkunst pflegen, man kann nicht nur die denkbar beste Form der Darbietung wählen (— denn für die Kunst gilt unbedingt, daß ihre beste Darstellung zugleich die teuerste ist —), sondern man muß auch nach dem alltäglichen Bedarf fragen, muß die sogenannte „Gebrauchsoper" immer wieder heranziehen und ihre Wirksamkeit bis zum Äußersten ausnutzen. „Tiefland", „Cavalleria", „Madame Butterfly" und viele andere sind, von aller rein künstlerischen Einstellung abgesehen, durchaus notwendig. Damit ist auch eine andere, immer wieder auftauchende Frage beantwortet: die nach dem vorwiegend „deutschen" Spielplan. Es ist nun einmal nicht zu ändern, daß eine größere Zahl solcher leicht zu gebenden und immer wieder ansprechenden Gebrauchsopern nicht deutschen Ursprungs sind; aber dafür darf man nicht die Theaterleiter verantwortlich machen! —

Sonach kann man das aktuelle Grundproblem des Opernspielplans etwa so formulieren: nur durch absolut hohe, ja höchste Leistungen, die sich in einem wertvollen und erstklassig durchgeführten Spielplan darstellen, wird die Opernbühne ihre künstlerische Sendung erfüllen und ihr Publikum befriedigen, d. h. also auch einen relativ normalen wirtschaftlichen Status auf-

recht erhalten. Materielle Nöte aber und der große Mangel an vollgültigen Enſemblekräften zwingen die Bühnen zu Kompromiſſen, die ihren künſtleriſchen Zielen entgegenſtehen und das Publikum nur noch in ſeltenen Ausnahmefällen zur Oper erziehen. *Ein* Kompromiß aber ruft das andere hervor, — der heute übliche Opernſpielplan iſt der deutlichſte Beweis dafür.

Um ein Sonderbeiſpiel zu nennen: Mozart! Groß iſt der Schrei nach Mozart! Sehr gut und erfreulich; aber ſehen wir ſchon davon ab, daß die Zahl der ſpeziellen Mozartſänger verſchwindend iſt, ſo iſt außerdem noch feſtzuſtellen, daß Mozart keineswegs als populär gelten kann, — ſo ſeltſam das dem Laien klingen mag, der ſich vorſtellt, daß Mozart populär ſei, weil jedermann ſeinen Namen kennt. Die aber Mozart gebieteriſch fordern, das ſind die relativ Wenigen, die künſtleriſch Intereſſierten und Begeiſterten, die Geiſtigen, die Kulturmenſchen, — aber die allein füllen ja leider nicht die Opernhäuſer. So trägt in erſter Linie das *Publikum mit die Schuld daran, daß Mozart-Zyklen zu den großen Seltenheiten gehören.* Oder aber: wo Mozart einmal zugkräftig iſt, da iſt es zuerſt ein Sieg der Darſtellung, der Stimmen des Enſembles. Andererſeits kann ein Operntheater, das über ein Enſemble zur Darſtellung Wagners und der nachwagneriſchen Oper verfügt, mit der gleichen Künſtlerſchaft nicht ohne weiteres einen Mozart-Zyklus machen. — Oder nehmen wir Lortzing, nehmen wir Webers „Euryanthe"; es gibt hier und da ein Lortzing-Publikum, es gibt auch Opernbeſucher, die die „Euryanthe" mit Begeiſterung hören; doch die Wirkungen dieſer Opern ſind durchaus nicht allgemeingültig. Da gibt es Traditionen im Publikum, die abermals nur durch allergrößte Opferwilligkeit zu überwinden ſind. Von Weber z. B. gilt nun einmal der „Freiſchütz", — die „Euryanthe" iſt und bleibt ein ſogenanntes Schmerzenskind, und dem Publikum fällt es nicht ein, dieſes Werk einfach um ſeiner muſikaliſchen Schönheiten willen zu lieben, und damit bühnenfähig und populär zu machen.

Betrachtet man nach alledem die Lage des Operntheaters von der Seite des Spielplans, ſo ſind zwei Tatſachen hervorſtechend: einmal die, daß das frühere Opernpublikum zum Teil überſättigt oder von anderen, oberflächlicheren Intereſſen — wie Sport, Tanz, Film — in Anſpruch genommen, zum andern, beſſeren Teil nicht mehr vorhanden iſt; und ferner die Tatſache, daß der Spielplan an Hypertrophie krankt und daher wiederum nicht geeignet iſt, neues Publikum ſyſtematiſch zur Oper zu erziehen. Bleiben wir hier gleich bei dem zweiten Fall, ſo iſt dem ſicherlich erſtaunten Hörer zu berichten, daß die großen Opernbühnen in einer Spielzeit durchſchnittlich nicht weniger als 50—60 Opern, die mittleren und großen Theater mit gemiſchtem Schauſpiel- und Opernbetrieb immer noch gegen 40 muſikaliſche Bühnenwerke herausſtellen. Das ſind, von innen her geſehen, Unmöglichkeiten, die ſich ſehr ungünſtig auswirken müſſen. Es iſt einfach ausgeſchloſſen, bei dem heutigen Perſonalſtande ein umfängliches Repertoire gut inſtandzuhalten und außerdem noch jährlich eine Reihe wohlvorbereiteter Erſtaufführungen und Neu-Inſzenierungen zu bieten. Die Folge hiervon iſt ein manchmal ſchon grotesker Gegenſatz von eindrucksvollen Premièren neuer Werke zu jahrelang ſtehenden, nur ſelten und flüchtig aufgefriſchten Repertoire-Vorſtellungen. Geht man, wo es auch ſei, in ſo eine Vorſtellung eines ſtets gängigen Werkes, ſo wird man in den meiſten Fällen vom mittelmäßigen oder geradezu ſchlechten Niveau der Aufführung zurückgeſtoßen. Daneben fällt das halbleere Haus auf. Die Erſt- und Ur-Aufführungen hingegen, die auf Koſten des Repertoires mit vieler Arbeit und oft unverhältnismäßig großen Mitteln vorbereitet werden, dienen zur eigentlichen Repräſentanz des Theaters, insbeſondere vor der Preſſe. Ja, nicht ſelten wird eine Uraufführung recht unbekümmert um den Wert des Werkes herausgebracht, nur um aufzufallen, nur der augenblicklichen, meiſtens freilich über Nacht verblaſſenden Senſation zuliebe. Dieſe Zuſtände ſind unhaltbar; ſie haben mit Kunſt natürlich ſo gut wie nichts zu tun; aber wer ſie kennt, oder erkennen lernt, wundert ſich nun nicht mehr über Opernkriſen, über Spielplanſorgen u. dgl.

Dem Unmöglichen im übrigen gründlich abzuhelfen, kann nichts beſſer ſein, als unzweideutig die Grenzen des Möglichen feſtzuſtellen und innerhalb ihrer die künſtleriſch höchſten

Ziele konſequent anzuſtreben. Ein gepflegtes Repertoire von wirklich guten Aufführungen wird ſtets die ſicherſte Stütze des Opernbetriebs ſein. Geht es alſo heute nicht mit dem erwähnten Rieſenſpielplan, ſo mache man einen auf das Notwendige begrenzten, mache ihn denkbar gut, baue man von Grund auf das Repertoire neu. Dies iſt ſicherlich der beſte Weg zur Geſundung des Spielplans, wofür ohnehin ſeit längerem eine Art von Umſchichtungsprozeß zu denken gibt: nämlich die unzweifelhafte Tendenz zur Erneuerung der Geſangsoper. Die ſtarke Verdi-Renaiſſance und die zum Teil doch recht erfolgreichen Bemühungen, einige der beſten und wirkſamſten Opern Händels in neuen Textfaſſungen wenigſtens zeitweilig dem Spielplan wieder zu gewinnen, ſprechen gewiß eine beredte Sprache. Und die Oper der jüngſten Generation wiederum, ſo wenig ſie überſehen werden kann und darf, hat bis jetzt keine dauernde Bereicherung des Spielplans gezeitigt.

Setzen wir zum Schluß den hoffnungsvollen Fall, daß es im Laufe der Jahre den vereinten Bemühungen aller verantwortlichen Stellen doch gelänge, wieder neue Enſembles zu erziehen und eine Geſundung und Feſtigung des Repertoires herbeizuführen, ſo wird dies gleichzeitig der erfolgreichſte Weg zur Wiedergewinnung eines Opernpublikums ſein. Im heutigen Publikum ſtehen zahlenmäßig die volkstümlichen Organiſationen von Beſuchern voran, die zum großen Teile überhaupt keine oder nur eine ſehr geringe Kenntnis von der Oper haben. Es iſt ziemlich ſinnlos, anzunehmen, daß man dieſe Kreiſe durch ſchlechte Repertoire-Vorſtellungen und intereſſante Neuheiten aus dem jüngſten Schaffen zu einem wahrhaften Opernpublikum erziehen könnte. Aber: die wirklich kunſtwilligen Anhänger dieſer Kreiſe und die Theaterfreunde aus dem langſam und ſchwer ſich wieder heraufarbeitenden Mittelſtande, der früher hauptſächlich die Opernbeſucher ſtellte, — dieſe alle zu einem neuen Publikum zu ſammeln und immer feſter zu vereinigen, dazu wird nur ein ſehr guter, das Große und Notwendige umfaſſende Spielplan dienen, dazu wird das Beſte gerade gut genug ſein müſſen. Dahin alſo muß die Spielplan-Politik der führenden Bühnen wieder zielen, wenn ſie wirklich der Geſamtheit und der Kunſt dienen wollen und nicht dem Ehrgeiz oder dem Senſationsbedürfnis einzelner Dirigenten, Regiſſeure, Sänger und Hörer.

Muſikalien.

Von Walther Krug, Schopfheim i. B.

1. Gott und Götze.

Vordem hieß es, daß die Kunſt dem Göttlichen nahe ſei. Vornehmlich die Muſik. Damals übte man ſie. Heute trainiert man ſich.

Vordem hieß es, daß Zwecke, welche es auch ſein mochten, der Kunſt fremd ſeien. Sie ſelbſt ſei zwecklos, unnütz, überflüſſig. Sie lebe überall, nur nicht in den Bereichen des Verdienens und Gewinnens. Sie frage nicht danach. Auch nicht nach den Menſchen und ihren Wünſchen. Sie wolle nur ſich ſelbſt.

Heute iſt man praktiſch, notwendig. Fragt nach dem „breiten Publikum". Nach ſeinen „Intereſſengebieten".

Vordem iſolierte man ſich wohl. Heute nähert man ſich. Um leben zu können, wie man ſagt.

Die „Lebensnotwendigkeiten", die „Exiſtenzberechtigung". Das ſind Worte, die man gerne gebraucht. Man vergleicht die Kunſt mit einer Maſchine. „Konſtruiere Deine Muſik, ſo wie Du wünſchteſt, daß Dein Auto konſtruiert ſei," ſo ſagte einer, der es nicht nur verſtehen mußte, ſondern auch verſtand.

Iſt es wirklich nur dieſes: daß die Begabungen am Werke ſind? Die Muſikanten? Die Handwerker?

Iſt es wirklich nur dieſes: daß es an der Kraft gebricht, ein Geſchehen ſich vorzuſtellen?

Iſt es wirklich nur dieſes: daß es an der Kraft gebricht, ſich fühlend der Welt hinzugeben? An dem Geiſte, formend die Welt ſich zu unterwerfen.

Warum ſchweigen die Götter?

Sie ſchweigen noch nicht lange. Noch in der ausgehenden Romantik war ihre Stimme zu vernehmen. Sie redete in den Impreſſionen der Naturaliſten nicht weniger deutlich als in den Expreſſionen derer, die Ekſtatiker zu ſein ſehnlichſt wünſchten. Wenn auch die Stimmen ſchwächer geworden waren. Auch die Kubiſten, ſie waren noch nicht entgöttert. Warum auch, da ſie doch die allzu flächig gewordene Fläche wieder zum Raum zu vertiefen ſtrebten! Waren die Götter an der Oberfläche noch wirkſam geweſen, warum ſollten ſie ſich nicht wieder auch im Raum und in ſeiner Myſtik ausbreiten können? Bot ihnen doch der Raum mehr Raum, als die Fläche ihnen je geboten hatte. Der Muſik aber verhalfen die Kubiſten, das Polyphone wieder lebendig zu machen. Und wenn überhaupt eine Gattung, die in der Zeit verläuft, das Räumliche zu geſtalten vermag, ſo vermag ſie es im Mehrſtimmigen, weil es zwiſchen den Stimmen etwas ſchafft, das einer dritten Dimenſion von ferne ähnlich zu ſein ſcheint.

Die Götter verſtummten nicht. Warum ſollten ſie auch? Da immer noch ein Raum da war, in dem ihre Stimme erklingen konnte. Sie verſtummten erſt, als das kam, was die Menſchen mit dem Namen nannten: „Neue Sachlichkeit". Denn als dieſe kam, füllte ſich plötzlich der Raum mit ſo vielen Sachen, daß kaum noch ein Platz zu bleiben ſchien, um dazwiſchen Atem zu ſchöpfen. Nun war es, wie wenn in den Zwiſchenräumen der vielen Sachen die Schüſſe derer ertönten, die der Verzweiflung nahe waren. Oder die quäkenden Hörner ſolcher, denen zu verzweifeln nicht gegeben iſt. Was anders als zu ſchweigen blieb den Göttern übrig, da zwiſchen den vielen toten Sachen nur noch Menſchen auf und ab liefen, die nach Atem rangen? Oder Menſchen, die von „Lebensnotwendigkeiten" ſtammelten, vom „Breiteren Publikum" und ſeinen „Intereſſengebieten". Von „Konſtruktion" und von Trainage. Die ſo taten, als ob zwiſchen Maſchinen und Werk kein Unterſchied ſei. Und nicht nur ſo taten, ſondern eben dieſes ſo ſehr ſelbſtverſtändlich fanden, daß ſie im Konſtruktiven ſchon den Genius erblicken mochten und erblickten. Deren Kunſt alſo nicht allein ſachlich war, ſondern ſelbſt ſchon zur Sache geworden war. In die Bereiche des Nützlichen eingegangen, unterlag ſie wie jede andere Ware den Dämonen, die die Menſchen Angebot und Nachfrage nennen. Wie jede Ware dem Dämon der Mode. Die heute ſo ſchnell und kurz iſt wie ein Raketenwagen.

2. Senſation und Sache.

Es war nicht einer, nicht zwei, die ſich bemühten, es waren drei, vier, fünf. Der eine kämpfte gegen Windmühlen, der andere gegen den Widerſpruch ſeiner Seele, der dritte pflanzte Dornen. Ein vierter ſah Geſpenſter. Der fünfte aber, dem die ganze Welt ſich zum Geſchlecht pervertiert hatte, ihm wurden Palmen geſchwungen. Man hat's ſeitdem vergeſſen. War das vorgeſtern?

Oder geſtern, daß jene kamen, die wie Kinder taten und Dada ſagten? Ihnen folgten die vielen Sachen, die Lokomotiven, die Autos . . . .

Dann drängte lärmend ein Schwarm herzu: mit den Fratzen aller Zeiten grinſte er dich an. Schon aber riß es wieder ab.

Irgendwo im Süden ſaßen drei Menſchen. Es iſt ſehr heiß. Wind raſchelt. Eine Tür quiekt. Sie haben kein Blut. Sie ſpielen. Sechzehntel. Sechzehntel, die wie verhindert ſind. Mit Punkten und Pauſen. Ernſte Männer ſitzen ſteif im weißen Saal. Es iſt ſehr heiß. Eine Tür quiekt. Wind raſchelt. Plötzlich ſchreit einer, ſchreit und ſchreit. Er iſt aus Mailand. Er hält es nicht mehr aus.

Der Graf lächelt: es hat ihm Spaß gemacht. „Nur bitte", ſagt er, „nicht zu viel davon, eine halbe Stunde: gut, länger aber: bitte nein."

Daher alſo dieſe kurzen Opern. Nur 10 Minuten. Länger: bitte nein. Man wird ſo leicht müde.

Daher alſo jene vielen kleinen Additionen: 1 u. 1 u. 1 und ſo weiter, bis es ſchließlich doch wieder 24 ſind. Davor eine Pappwand: man iſt entzückt. Man ſchwärmt für Pappendeckel.

Dann erzählt einer, daß der Mann jener Dame, die den Shimmy erfunden habe, ſich ſchei-

den lasse. Ohne Gründe. Wollte er die Gründe nennen, es wäre die größte Sensation des Jahrhunderts.

Gibt es, so fragt er, eine Bewegung, die symphonischer sein könnte? Eine Sensation, die verschwiegen wird, gibt es eine größere? Wie sich das bewegt und spannt! Es spannt sich ganz ohne Aufenthalt und Reibung. Rund wie ein Rad. Wie sechs, zehn Räder. Wie hunderttausend Räder. O ihr Sechzehntel! Gibt es soviel Sechzehntel?

Keine Windmühlen und kein Widerspruch. Keine Dornen und kein Gespenst. Kein Geschlecht und keine Kinder. Nichts als Maschinen, die sich drehen. Nicht Gedanken, nicht Gefühl: nichts als Maschinen, die sich drehen. Schnell und ohne Aufenthalt. Rund und ohne Reibung. Erregung ohne Erregendes. Nur Rad. Nur Sechzehntel.

Sensation? Nein, nein! Sache! Sache!

Sensationen, die fressen sich auf. Jonny hat sich selbst gefressen. Ein Mann, der die Gründe nicht nennt: hier ist eine Sensation so groß, daß sie schon zur Sache geworden ist.

Der Melodie die Zukunft.

Von Ferruccio Busoni.

„Melodie ist das Feldgeschrei der Dilettanten; fragt nur, welche sie meinen.“

Schumann.

„Zum Komponieren gehören drei Dinge: zuerst Melodie, dann nochmal Melodie und dann nun schließlich zum dritten Male Melodie.“

Aus Jadassohns Lehrstunden.

„Dieses Etwas, das größer ist als wir selbst sind, das nicht so sehr existiert, als vielmehr nach Existenz trachtet, das zwischen Sein und Nicht-Sein oszilliert, wie wunderbar ist es! Es hat die Gestalt und die Züge tausender verschiedener Götter angenommen, hat nach einer Form für sich gesucht in Stein und in Elfenbein, in Melodieen und in auserlesenen Worten ...“

G. H. Wells, „Der neue Macchiavelli“.

Man kann sagen — widerspreche, wer mag — daß erst Wagner die Melodie als durchgehendes Gesetz anwandte. „Erkannt“ wurde dieses, vor Wagner, immer.

Die ältere Kompositionskunst vernachlässigt das Melodische; je älter, umso betonter.

Unbewußt empfinden wir an klassischen Werken das Walten anderer Maßwerte und messen mit einem reduzierten Maßstabe. Der breite Strich neuerer Symphonik geht der Vorwagnerschen Musik ab. Hier herrschen noch — mit der Kurzathmigkeit großer Höhen — die acht Takte, und, was sie ausfüllt, ist primitiverer Bildung. — Bei Beethoven zeigt's sich am ausgesprochensten in dessen „zweiter Periode“ — von den dreien die weniger starke —: in der „Fünften“, in der „Waldstein“-Sonate, in den drei Quartetten des neunundfünfzigsten Werkes. Es könnte wiederum gesagt werden — man widerspreche immerhin von neuem! —, daß in der ersten der Beethovenschen Schaffensperioden das offenliegende Gefühl die Hilflosigkeit besiegt, in der dritten dieselbe Empfindung, aus der Tiefe herauf, die erworbene Meisterschaft übertönt.

In der Mittel-Periode hingegen tritt das Gefühl gegen symphonische Ausbreitung und Formenpracht zurück. — Diese zweite Periode Beethovens ist die Ausbeutung der starken Einfälle der ersten. Der leidenschaftliche Trotz der „Pathétique“ blieb die Ideenbasis für alle ähnlichen — nur ausgedehnteren, aufgeputzteren, unterstricheneren — Stimmungstöne der nachgefolgten Periode, — die fünfte Symphonie voran. Aber zur Ausgedehntheit steht die Ausdehnbarkeit des Melodie-Elementes in schlechtem Verhältnis; es verliert sich in gewissen — wie soll ich sagen? — Hochebenen modulatorischer und figuratorischer Beredsamkeit.

Ich denke z. B. an die „Durchführung“ im ersten Satze der „Appassionata“, wo das große Anlaufen und Anhalten des Temperamentes einen Inhalt ersetzt. Es ist der packende Vortrag, die eigene — sich auf den Zuhörer übertragende — Überzeugung des Redners, die hier — an-

ſtatt ſeines Themas — wirken; auf größere Maſſen wirken und in unvermittelter Wucht. Das Temperament ſetzt vor den Gedanken und die Gemüthswallung die Maske körperlicher (das iſt: gedanken- und gemüthsloſer) Unbändigkeit.

*

Es iſt zum ſtändigen Gemeinplatz in der Muſikhiſtorik geworden, jeder neuen kompoſitoriſchen Erſcheinung einen Mangel an Melodie vorzuwerfen. Dieſer Vorwurf traf den „Don Giovanni" anläßlich der erſten Berliner Vorſtellung, traf Beethovens Geigenkonzert, die Wagnerſchen Muſikdramen — — — — Und immer wieder ſetzte man die zunehmende techniſche Findigkeit gegen die abnehmende melodiſche Erfindung! Faſt ſcheint es, daß techniſche Meiſterſchaft mehr durch das Ungewohnte, melodiſcher Ausdruck nur durch das Vertraute wirken könne. In der Tat war aber Mozart ein reicherer Melodiker als ſeine Vorgänger; Beethoven breiter und vielgeſtaltiger als Mozart, und Wagner üppiger als Beethoven, wenn auch weniger edel, unſelbſtändiger, materieller; mehr Charakteriſtiker, weniger Pſychologiker. Es iſt dieſe Materialität, gegen welche eine Gruppe lebender Komponiſten zu reagieren unternimmt. Immaterialität iſt der Muſik eigentliches Weſen, das in einer immer blühenderen und erhabeneren Melodik ausklingen wird.

2. Juli 1912.

Über Melodie.

Von Ferruccio Buſoni.

Nachgelaſſene Skizzen, herausgegeben von Friedrich Schnapp, Berlin.

Vorbemerkung. Ein Lieblingsgedanke Buſonis war es, ein Lehrbuch der Melodie zu ſchreiben, und dieſe Idee hat ihn jahrzehntelang beſchäftigt. Bei der Ordnung des Buſoni-Nachlaſſes fand ſich indeſſen nur ein Bruchſtück dieſes Lehrbuches (und mehr iſt offenbar nie zu Papier gebracht worden), deſſen Abfaſſung nach dem Charakter der Handſchrift etwa in die Jahre kurz vor dem Kriege zu ſetzen iſt.

Das Fragment beſteht aus einem Oktav-Blatt und zwei karrierten Folio-(Akten-)Bogen — alle von verſchiedener Größe, aber zuſammengehörig.

Die Expoſition gibt einen vollſtändigen Grundriß zu dem geplanten Gebäude; leider iſt davon nur ſehr wenig ausgeführt, nämlich die Abteilungen I, II, IV und VII, und auch dieſe ſind teilweiſe unvollendet. — Immerhin wird man ſich durch die Veröffentlichung dieſes Fragmentes eine Vorſtellung davon machen können, wie ſich der Meiſter ein Lehrbuch der Melodie gedacht hat.

Einige notwendige Ergänzungen — in eckigen Klammern oder in kleinerem Druck — wurden vom Herausgeber hinzugefügt. Die Notenbeiſpiele, welche Buſoni aus dem Gedächtniſſe und ſehr flüchtig notiert hat, wurden identifiziert und einzelne Ungenauigkeiten nach den Originalen berichtigt. Einzig zwei Beiſpiele vermochte ich nicht zu bezeichnen: das von Rubinſtein und das letzte von Verdi (beide am Schluß); und ich ſehe mich genötigt, wegen meiner Unkenntnis um Entſchuldigung zu bitten.

Über Melodie.

I. Die Tonfolge a) diatoniſch,
b) accordiſch.
II. Der Rhythmus.
III. Die Harmonik.
IV. Die Verhältniſſe a) im Bau,
b) in der Tonhöhe.
V. Die Wellenlinie des Ausdrucks.
VI. Der Spiegel der Stimmung.
VII. Der Nachſatz.
VIII. Das vollſtändige Bild.

Zu I: Anwendung von Vorhalt,
Vorſchlag,
Durchgangston.

Die Variation (Bach — Chopin — die Italiener). Ihre organiſche Struktur und Berechtigung. —
Beethoven: Appassionata,
Eroica (35) [Klaviervariationen],
7. Sinfonie.

Unter VII, S. 100	Die falſchen Nachſätze.
	Meyerbeer!
	Die ſymmetriſchen Nachſätze.
	Beethoven op. 59 — kl[eine] Symmetrie
	Gluck — gr[oße] Symmetrie
	Die ſchwachen 2ten Theile.
Unter IV, S. 99 f.	Die Wiederkehr desſelben Tones.
	Beethoven op. 59
	[Wagner,] Lohengrin
fehlt	Der Mißbrauch langer Vorſchläge.
	[Wagner,] Lohengrin
	[Verdi,] Aida
	Verlangſamte Rhythmen.
	Wagner — [Tannhäuſer:] Eliſabeth — [Lohengrin:] Elſa
Unter II, S. 99	Die Viertelnoten-Melodien und ſogenannte Harmoniebeiſpiele.
	(Deutſche Choräle)
fehlt	Cadenz — Reſolutionsbildung [;] als Melodiebeginn?
Unter I, S. 97 f.	Die zerlegte Zweiſtimmigkeit.
	Gluck
fehlt	Der Baß als Melodie.
	Mozart
	Die Modulation.
Unter I, S. 97 ff.	Vorherrſchen des Accordiſchen.
	Vorherrſchen der Scala.
Unter VII, S. 100	Die Wiederholung um eine Stufe höher.

Melodie: eine Folge von Intervallen, deren Zuſammenſtellung abwechſelnd als Bruchſtücke von Tonleitern und zerlegten Accorden erkennbar ſind, dieſe aber meiſtens durch Einſchiebung von

Durchgangsnoten,
Vorhalten und
Vorſchlägen

verdeckt werden.

Rhythmiſche Geſtaltung, harmoniſche Bewegung und eine auf Gleichgewichtsinſtinkt ruhende Anordnung jener Intervalle, endlich Ausdruck und Stimmungsgehalt ſchaffen die Melodie zu einem ſelbſtändigen organiſchen Gebilde.[1]

[1] In den „Aufzeichnungen" Buſonis aus dem Jahre 1920 („Von der Einheit der Muſik", Leipzig, Heſſe, S. 287 f.) finden ſich folgende Gedanken über die Melodie:

„Verſuch einer Definition der Melodie: eine Reihe von wiederholten, (1) ſteigenden und fallenden (2) Intervallen, welche rhythmiſch (3) gegliedert und bewegt, eine latente Harmonie (4) in ſich enthält und eine Gemütsſtimmung (5) wiedergibt; die unabhängig von



Ferruccio Busoni





Arnold Dolmetſch beim Unterricht

I. Die Tonfolge. 1. diatoniſch a) offen, b) verdeckt;
2. accordiſch a) offen, b) verdeckt.

Über vier Noten der Scala oder eines Accordes aufhört der Begriff Melodie. z. B.:

Vivace
leggiermente

Weber [Euryanthe, Akt 1, Finale]

(Allegro agitato) Poco meno

Riccardo: Oh qual ſo - a - ve bri - vi - do l'ac - ce - (ſo petto irrora)

Verdi [Un ballo in maschera, Akt 2, Szene 2, Duett Amelia-Riccardo]

Marſchartiger Rhythmus kann es rechtfertigen:

Allegro vivace

del - le bel - le tur-ban-do il ri - po - ſo, Nar - ci - ſet - to, A - (doncino d'amor)

Mozart [Le nozze di Figaro, Akt 1, Nr. 9, Arie des Figaro]

und Beethoven, Ruinen von Athen.

Verdeckte Scala:

ein gu - te Wehr und Waf - - fen

Luther [Ein feſte Burg]

Verdeckte Accordbildung:

[ſtatt] [heißt es:]

dem ich aus Dichters Traum er - wacht

Wagner [Meiſterſinger, Akt 3, Walthers Preislied]

Accord wird zur Scala

Adagio

mein Ge - bet zur Him - mels - hal-(le)

Weber [Freiſchütz, Akt II, Nr. 9, Arie der Agathe]

Scala wird zum Accord (durch Zerlegung zweier Oberſtimmen)

Andante con moto

Do - vean - drò ſen - za il mio ben

Gluck [Orfeo, Akt 3, Szene 1, Arie des Orpheus]

Textworten als Ausdruck (6), unabhängig von Begleitſtimmen als Form (7) beſtehen kann und beſteht; und bei deren Ausführung die Wahl der Tonhöhe (8) und des Inſtrumentes (9) eine Veränderung auf ihr Weſen ausübt. (Die als eingeklammerte Ziffern angezeichneten neun Argumente müßten erklärend kommentiert werden.)

Dieſe „abſolute" Melodie, zuerſt ein ſelbſtändiges Gebilde, vereinte ſich in der Folge mit begleitender Harmonie und verſchmolz ſpäter mit dieſer zur Einheit; aus der neuerdings ſich loszulöſen und zu befreien die die ſtetig fortſchreitende Polyharmonik ihr zum Ziel macht.

Im Widerſpruch zu eingewurzelten Anſchauungen muß hier behauptet werden, daß die Melodie fortwährend ſich entfaltet hat, daß ſie an Linie und Ausdrucksfähigkeit gewachſen iſt und daß ſie dazu gelangen muß, die Univerſalherrſchaft in der Kompoſition zu erreichen."

Zerlegung zweier Oberstimmen (durchgeführt):

(Variation des vorigen):

Allegro assai

Beethoven [Sonate Op. 57; Appassionata, 1. Satz (transponiert)]

Accordisch mit Durchgangston (+) und Vorhalt (×):

Presto

Finch' han dal vi - no cal - da la te - sta, u - na gran fe - sta fa pre - pa - rar

Mozart [Don Giovanni, Akt 1, Nr. 12, Arie des Don Giovanni (NB. der Vorhalt ist nicht Original)]

Ruhig bewegt

Lohengrin: At - mest du nicht mit mir die süs - sen Düf - te

Wagner [Lohengrin, Akt 3, Szene 2]

Allegro marcato, con molto fuoco

(entspricht dem Anfang)

Weber [Ouvertüre zu Euryanthe]

Allegro tempo di Valse

Devant la mai - son de ce - lui qui t'a - do - re

Berlioz [La damnation de Faust, Sc. 12 (3. Teil), Serenade des Mephistopheles]

Ähnlich Weber:

Allegro

Beethoven [Symphonie Nr. 5, Op. 67, Schlußsatz]

Mischung von Accordischem und Scala:

Sehr mäßig bewegt
sehr kräftig und gehalten

f

Accord Scala Scala vergrößert

Wagner [Meistersinger, Vorspiel]

Figurierter Accord:
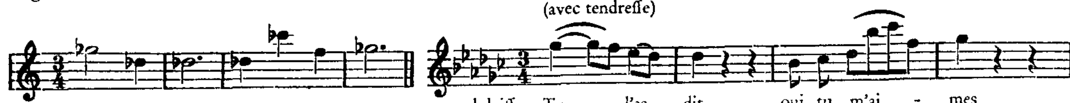
Presto

pp

Mozart [Figaro-Ouvertüre]

Ähnlich Beethovens zweite Symphonie.

Figurierter Accord:
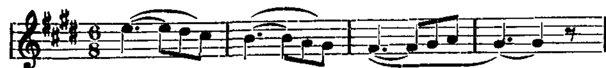


Meyerbeer [Les Huguenots, Akt 4, Nr. 24, Cavatine des Raoul]

Alles Beiſpiele ſchwacher Melodiebildung.

II. Der Rhythmus (Leben!).
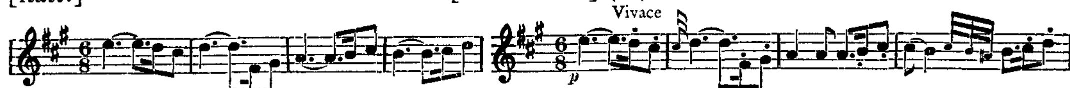
Wiederholung gleichartiger Formeln: ſchlecht.
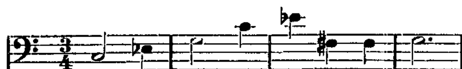


Weber [Oberon, Akt 2, Finale, Geſang der Meermädchen]
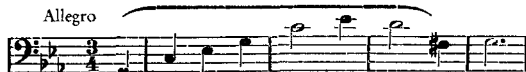
Wie [dieſe] zu vermeiden [iſt, zeigt Beethoven]:

[ſtatt:] [ſchreibt er:]



Beethoven [Symphonie Nr. 7, Op. 92, 1. Satz]

Trivial:  (Skizze Beethovens)

Veredelt: 
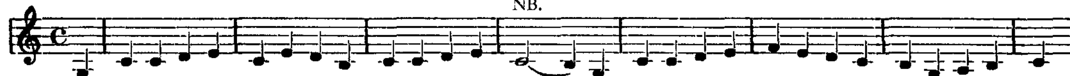
(5. Symphonie)



Brahms [Ungariſche Tänze, Nr. 8]

(ſchlecht; außerdem rein accordiſch und auch in der Intervallen-Ausſchmückung einförmig).

Gleiche Notenwerthe (ſehr ſchlecht):



[Yankee doodle]
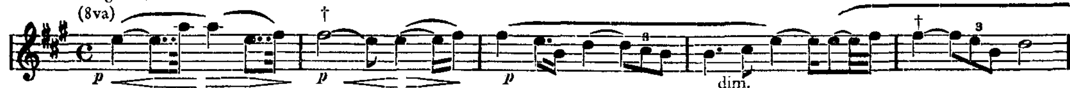
Gleich [ſchlecht wie] oben:



Chopin [Nocturne Op. 37 Nr. 2]

[IV.] Verhältnis in Bau und Tonhöhe.

Vermeidung desſelben Tones in gleicher rhythmiſcher Bedeutung.



(ſehr ſchlecht)

Wagner [Lohengrin-Vorſpiel]

Oder
Allegro
mf dolce
nicht gut.

Beethoven [Streichquartett Op. 59, Nr. 1, 1. Satz]

Larghetto
nicht gut.

Flotow [Martha, Ouvertüre]

besser [wäre gewesen]:

(Allegro con brio)
p *pp*
Wagner [Fliegender Holländer, Ouvertüre]

(Lento) Appassionato
ff
Chopin [Nocturne Op. 32, Nr. 2]

[VII.] Verhältnis von Vordersatz und Nachsatz:
(zusammenhängend — oder steigernd — oder symmetrisch)

Vollständig unzusammenhängend:

Allegro maestoso
p ma marcato

Meyerbeer [Fest-Marsch zu Schillers 100jähriger Geburtstagsfeier]

Bei Meyerbeer meistens so, infolge seiner kurzathmigen Einfälle.

Nicht vorzuziehen: die symmetrische rhythmische Wiederholung des Vordersatzes.

Allegro
mf e dolce
schwach
cresc.
p

Beethoven [Streichquartett Op. 59, Nr. 1, 1. Satz]

Der Rhythmus gehört organisch zu den Intervallen des Vordersatzes; die Intervalle des Nachsatzes, auf demselben Rhythmus, sind Nachahmer, folglich schwächer.

Andante maestoso
mezzo forte non troppo lento
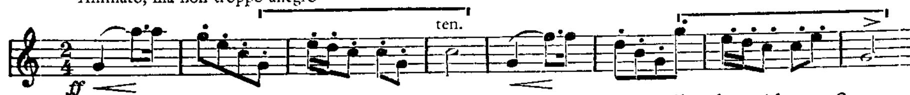
Liszt [Légende Nr. 2, St. François de Paule marchant sur les flots]

Noch schlimmer: die Transposition um eine Stufe höher (sehr beliebt!)

Larghetto
Faust: Sa - lut! de - meu - re chas - te et pu - re, sa - lut! de - meu - re chas - te et pu - re
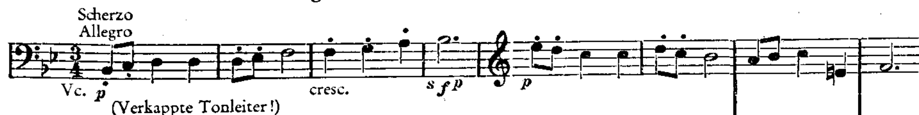
Gounod [Marguerite, Akt 3, Szene 4]

Ausgezeichnet bei Wagner:



Wagner [Fliegender Holländer, Akt 3, Szene 1, Matrosenchor]

Hier rundet sich die Vorderlinie /‾‾‾‾\ zur Nachlinie ____/ ab.
Und bei Beethoven ebenso gut.
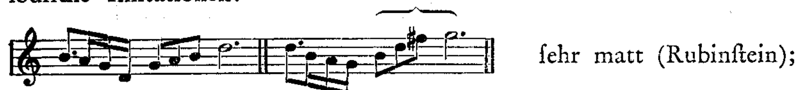


anstatt des rhythmisch-gleichen:

oder tonlich-gleichen:

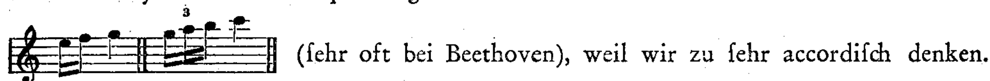
Beethoven [Trio op. 97, 3. Satz]

Der Schritt des Dominanten-Intervalles zur oberen Tonica als Nachahmung des Schrittes Terz-Dominante gibt infolge der verschiedenen Distanz immer schlechte melodische Imitationen:
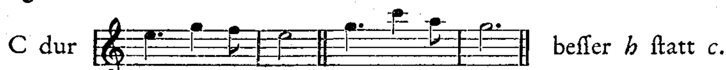


sehr matt (Rubinstein);

oder die rhythmische Verbequemung:
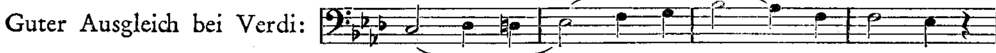


(sehr oft bei Beethoven), weil wir zu sehr accordisch denken.

C dur
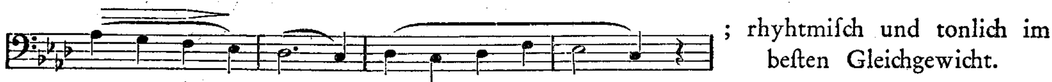


besser *h* statt *c*.

Guter Ausgleich bei Verdi:



außerdem der vortreffliche Nachsatz:



; rhyhtmisch und tonlich im besten Gleichgewicht.
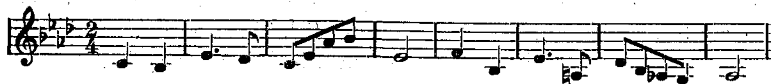
Am allerbesten bei Beethoven:

Adagio cantabile



Beethoven [Sonate Pathétique, op. 13, 2. Satz]

Der Vordersatz betont die Note es, sodaß der Nachsatz mit *e f* noch steigt. Die Dominante im Vordersatz [wird] von oben nach unten erreicht. Die Tonica im Nachsatz von unten nach oben. Jener [ist] aber steigend, dieser fallend: man bemerke den richtigen Instinkt des rhythmischen Gleichgewichtes. So hätte ein Schuster geschrieben:



Arnold Dolmetsch über Verfall und Wiederbelebung der Hausmusik.

Von Erwin Walter, Berlin.

Im Oktober 1929 erschien das erste Heft einer neuen Zeitschrift, „The Consort", die, herausgegeben von der Dolmetsch Foundation, 37 Walbrook, London, zunächst zweimal jährlich erscheinen soll. Sie ist nicht im Handel zu haben, vielmehr nur durch die Mitgliedschaft bei der Dolmetsch Foundation zu erhalten. In diesem ersten Heft, dessen Auflageziffer 500 Exemplare beträgt, befindet sich nun ein bemerkenswerter Aufsatz von Arnold Dolmetsch selbst, betitelt: „Hausmusik. Die Gründe ihres Verfall und die Möglichkeiten ihrer Neubelebung". Seine Gedankengänge dürften sicherlich vielfältiges Interesse finden.

Dolmetsch geht davon aus, daß im 16. und 17. Jahrhundert in jedem englischen Heim Musik zuhause war und sehr viele Leute mit dem Singen von Madrigalen und dem Ensemblespiel damals durchaus vertraut waren. Wie kommt es, fragt er, daß bei einem Heer von Musiklehrern und trotz der Tatsache, daß fast jedes Kind Musikstunden hat, doch die Hausmusik so gut wie verschwunden ist?

Der Verfall habe eingesetzt mit dem Emporkommen der öffentlichen Konzerte und der großen Virtuosen im 18. Jahrhundert. Mehr und mehr seien die Komponisten dazu übergegangen, für Virtuosen zu schreiben. In dem Maße nun, wie auch die Schar der Musiklernenden sich mit Fertigkeitsübungen, Trillern und Läufen abquälte, sei der eigentliche musikalische Sinn verkümmert. Das Ohr habe gelitten. Das Interesse sei auf das eigene Spielen übermäßig konzentriert worden, das Gefühl für Rhythmik und zusammenfassendes Hören sei von Jahrzehnt zu Jahrzehnt mehr degeneriert.

Nachdenklichen Musikern sei dieser Niedergang wohl zum Bewußtsein gekommen. Durch Einrichtung von Kursen aller Art in rhythmischer Schulung und Geschmacksbildung, durch Treffübungen usw. habe man versucht, dem Übel beizukommen, doch immer nur mit dem Ergebnis, daß stets neue Zweige von Technik sich entwickelten, die den wahren Geist der Musik zerstörten. Die Lehrer hätten zwar ihr Auskommen dabei gefunden, die Eltern hätten sich über gute Examensergebnisse ihrer Kinder gefreut und mancher Prüfende sei bei dem Geschäft sogar reich geworden. Was bliebe aber von der Musik selbst übrig einige Jahre, nachdem die Stunden aufgehört hätten?

Wer da Abhilfe schaffen wolle, müsse zweierlei klar erkennen. Das erste sei: Man kann sich nicht erst Technik aneignen und erwarten, daß die Musik sich danach einstelle. Das zweite: Notenkenntnisse und Theorie können nicht dem Musizieren selbst vorangehen, genau so wenig, wie man einem Kinde erst die Buchstaben und dann das Sprechen beibringe. Musik solle vor der Schwelle aller Übungen stehen, alle Plackerei müsse vermieden werden. Keine Zeit solle auf die Erreichung eines in der Ferne vorschwebenden Virtuosenzieles verschwendet werden, das zu erreichen doch so wenigen beschieden sei. Umgekehrt solle jeder Augenblick des Musizierens Freude und Genugtuung auslösen und so zu unmittelbaren Ergebnissen führen. Mit dem wachsenden Verständnis würde sich die Technik in ungezwungener Weise so entwickeln, daß alles, was dem musikalischen Sinn des Ausführenden zugänglich sei, zu seinem künstlerischen Rechte komme. „Prachtfeuerwerke müssen auf unbestimmte Zeit verschoben werden. Die Musik kann nicht warten."

Dann spricht Dolmetsch, der einst Schüler von Vieuxtemps in Brüssel war, von dem Weg, den er selbst gegangen ist, um zunächst mit seiner Frau und seinen vier Kindern im rechten Sinne des „Consort" der musikalischen Familie, Musik zu pflegen, sowie davon, wie später in Haslemere und dem nahe gelegenen Landerziehungsheim Bedales zunächst er selbst, darauf auch seine Kinder, sich als Schulmusiker betätigten. Diese Selbstbekenntnisse sind als menschliches Dokument so bemerkenswert, daß ich sie am besten wörtlich wiedergebe.

„Meine Laufbahn als Musiker fing damit an, daß ich zum Geigenlehrer am Dulwich College ernannt wurde.

Ich machte mich an das Lehren, wie es so der Brauch war, indem ich tüchtig Tonleitern und andere Übungen spielen ließ. Die Schüler hatten aber wenig Zeit zum Üben, und ich konnte ihr Interesse nicht rege machen. Irgend etwas mußte geschehen, denn es ging nicht an, ewig weiter so im Sande zu pflügen, obwohl ich dafür bezahlt wurde. Dann versuchte ich, den Schülern Liebe zur Musik dadurch beizubringen, daß ich sie gute, einfache Melodien lehrte und weiter nichts. Zu meiner größten Überraschung spielten sie sie ohne Technik gut, weit besser, als ich zunächst anzunehmen gewagt hatte. Stücke von Purcell, Corelli und Händel folgten, und auch das gelang alles zur Zufriedenheit. Dann bildete ich unter Hinzunahme von Bratschen und Bässen ein Orchester. In etwa zwei Jahren spielten sie Suiten von Purcell, Konzerte von Corelli, Händel und sogar Bach. Die Ausführung dieser Musik war der musikalischen Ausbildung der Schüler vorausgeeilt.

Zu jener Zeit zwang mich mein wachsendes Interesse für die alte Musik und die alten Instrumente, den Lehrberuf aufzugeben.

Inzwischen belehrte ich mich aus den Büchern der alten Meister, wie denn sie ihren Schülern die Musik näher brachten.

Als meine älteste Tochter Cecile etwa fünf Jahre alt war, gab ich ihr eine Violine in die Hand. Sie machte schnelle Fortschritte und konnte bald sich am Zusammenspiel mit Vater und Mutter beteiligen.

Ebenso verfuhr ich mit meinen anderen Kindern, als sie heranwuchsen. Zuletzt waren wir in unserem Heim unserer sechs, die irgendein Musikstück spielen konnten, ohne fragen zu müssen, ob es schwer sei oder nicht.

Da kamen jedoch die Leute und machten einen Einwand, an den ich zunächst fast selbst glaubte: „Ihre Kinder sind eben ausnahmsweise begabt. Für Durchschnittsschüler würde Ihr System nicht passen." Es paßte aber doch. Ich machte den Versuch mit einem Dutzend Durchschnittsschülerinnen aus einer Schule, die meinem Hause in Haslemere gegenüber lag. Als Instrumente wählte ich Geigen, Bratschen, Cello und Baß. Um den Kindern die Sache zu erleichtern, versah ich die Instrumente mit Bünden und ließ sie zwischen den Knien halten. Binnen wenigen Monaten hatten wir ein gutes Orchester beisammen. Leider aber mußte die Schule später ihre Pforten schließen, weil die Leiterin der Anstalt durch Krankheit dazu gezwungen war. Dann übernahm ich den Musikunterricht bei den Knaben und Mädchen des Landerziehungsheims Bedales in Petersfield, unweit Haslemere, und zwar im Juniorenhaus, wo ich Kinder im Alter von sechs bis zwölf Jahren zur Verfügung hatte. Meine Lehrmethode hatte ich inzwischen weiter vervollkommnet, so daß die Ergebnisse alle Erwartungen übertrafen. Diese Kinder zeigten ein tiefgehendes Verstehen dessen, was sie spielten, vollendetes Zusammenspiel, gutes Phrasieren, sowie eine so unbegrenzte Liebe und Begeisterung, daß ihr Spiel mehr zu Herzen ging und mehr Genuß bereitete als das irgendeines Berufsorchesters, und zwar spielten sie gleichmäßig gut altenglische Musik, Purcell, Corelli, Händel, Bach, dann Kompositionen, die ich eigens für sie schrieb, und hin und w, der sogar Stücke von Richard Wagner. Es mag unwahrscheinlich klingen, die Tatsache liegt aber vor.

Die Kinder lernten das, was sie zu spielen hatten, mit dem Ohr. Eine musikalische Sinnesgruppe wurde nach der anderen vorgenommen, so daß schlechtes Phrasieren zur Unmöglichkeit wurde. Sie kannten die Stellen, die ihre Partner zu spielen hatten, und wurden instand gesetzt, für diese Partner einzuspringen, falls sich die Notwendigkeit dazu herausstellte. Es ergab sich, daß die Mittelstimmen und der Baß sie mehr interessierten als die erste Violine. Takt geschlagen wurde nicht. Alles Musizieren erfolgte durch das Ohr für das Ohr. Da sie von Anfang an das „Hören" gewöhnt waren, ergab sich ein vollendetes Zusammenspiel.

Sobald die Kinder größer wurden, nahmen sie die Geigen unter das Kinn, und die Bünde wurden nacheinander entfernt, wenn Ohr und Finger genügende Übung hatten.

Notenkenntnisse vermittelte ich ihnen in dem Maße, wie das Verlangen danach sich herausstellte. Schwierigkeiten haben sich hier nicht ergeben.

Alle meine Kinder können nach meiner Methode unterrichten. Rudolph und Cecile haben meine Arbeit in Petersfield fortgesetzt. Rudolph hat zwei ausgezeichnete eigene Orchester. Erst unlängst hat er einige von den Pfadfindern in Haslemere musikalisch betreut und gute Musik mit ihnen zustande gebracht."

Dolmetsch schließt seine Ausführungen mit der Feststellung, daß die üblichen Unterrichtsmethoden über Bord geworfen werden müssen, wie er selbst sie über Bord werfen mußte, und fordert die Musiker auf, eigene neue Wege zu suchen oder nach Haslemere zu kommen, um sich dort zu überzeugen, wie es gemacht werden könne. „Mit wirklicher Liebe zur Musik und dem nötigen Enthusiasmus", sagt er, „ist es möglich."

Wer einmal in Haslemere Zeuge der Art sein durfte, wie die Familie musiziert, und die Schüler in Petersfield gleich einer großen Familie musizieren zu sehen Gelegenheit hatte, weiß, daß hinter den Worten von Arnold Dolmetsch Tatsachen stehen. Das Arnold Dolmetsch-Musikfest des Jahres 1930 wird in den Tagen vom 25. August bis 6. September stattfinden. Vielleicht sind diese Zeilen dem einen oder anderen deutschen Musiker ein Anlaß, sich mit eigenen Augen und Ohren davon zu überzeugen, wie man Hausmusik macht und an ihrer Wiederbelebung arbeitet.

Kantate von den Freunden des täglichen Lebens.

Ein musikalisches Zeitbild von Gabriele Eckehard, Berlin.

Da ein Gerücht zu ihnen gedrungen war, das Konzert sei beinahe ausverkauft, so trafen sich Doris und Herbert schon um halb acht und bekamen zum Glück noch genau die Plätze, die sie sich gewünscht hatten — in der Mitte des Saales. Und weil es so kühl und neblig war und Doris peripathetischen Gesprächen abgeneigt, „denn die Arbeit des Gehens nimmt mich so in Anspruch, daß ich auf keinen Gedanken kommen kann", so gaben sie ihre Sachen ab und setzten sich in den noch fast leeren Saal. Über sie beide, die von der Arbeit des Tages hergehetzt waren, kam eine leichte Benommenheit, da mit einem Mal Ruhe eingeschaltet wurde und sie sich für eine andere Form des Erlebens umstellen sollten: dieser Wechsel des „Von-Innen-nach-Außen", das der Beruf forderte, zum „Von-Außen-nach-Innen", das die geistige Aufnahme bedingte, war so mühsam, daß man sich in den meisten Fällen durch die Ereignisse nicht belohnt genug fand. Sie sprachen nur dann und wann kleine Selbstverständlichkeiten, beobachteten verträumt, wie sich das Podium mit den Musikern füllte und wie auch die Saalreihen immer schneller besetzt wurden.

„Ich bin mir ganz klar darüber," sagte Doris plötzlich, „daß ich heute gar nicht hier sitze, um Musik zu hören, im Gegenteil: ich wehre mich direkt dagegen. Ich spitze mich heute auf etwas Literarisches — was man sich von dem Text, der heute gesungen wird, erzählt, das interessiert mich."

„Überhaupt ist diese ganze Unternehmung außerordentlich interessant", antwortete Herbert. „Daß heute noch zwei Leute kommen, die eine richtige Kantate zusammen machen, mit Chor und Solostimmen und Orchester und Orgel, das ist schon kurios genug, daß sie aber behaupten, diese Form mit dem uns nahestehendsten Inhalt gefüllt zu haben — wir werden ja sehen! Aber ich bin auch auf die Musik sehr begierig."

Ein Bekannter grüßte, sie dankten. Das Orchester stimmte, das Publikum schob sich in den Gängen, die Damen der Chors sprachen vom Podium hinunter mit Zuhörern, Licht flammte noch heller auf, eine festliche Stimmung stand über dem Saal. Da kam der Dirigent, dem die Solisten folgten, ein Sänger und eine Sängerin. Sie setzten sich auf zwei Stühle vorn, der Dirigent betrat das Podest, klopfte, und sofort war es ganz still: er hob den Stock und es fing an.

Es fing an mit einer zarten kleinen lyrischen Melodie der Streicher, die aber bald abbrach oder vielmehr sich wandelte und ein Jazz wurde. Alles purzelte sorglos und doch streng gebunden durcheinander, und plötzlich war es aus, nur ein Saxophon blies allein, rhythmisch abgewandelt und besinnlich die kleine Melodie vom Anfang. Bevor aber noch die Zuhörer dazu gekommen waren, Stellung zu nehmen, stand vorn die Sängerin auf, eine zarte Brünette mit melancholischen Augen, und sang, vom Chor unterbrochen und unter Illustration im Orchester ungefähr folgendes:

Wenn ich morgens erwache, gilt mein erster Gedanke Dir, wie Dir mein letzter vor dem Einschlafen galt. Deine Stimme, Deine geliebte Stimme — ich sehne mich nach ihr. Wäre ich nun ein Ritterfräulein auf einer Burg vor 600 Jahren — ach, wie lange müßte ich da auf Deine Stimme warten, aber wir sind ja umgeben von den Freunden des täglichen Lebens — ich brauche nur nach dem Hörer auf dem Nachttisch zu fassen — —

Chor (durcheinander): Sie werden aus Paris verlangt — Besetzt, bitte später rufen — die Leitung ist gestört — Fräulein, ich bat um Westend 24 — Hallo, hallo — ist dort —

Solo: — und nach wenigen Minuten ist Deine Stimme bei mir, Deine geliebte Stimme!

Alle Glocken im Orchester läuteten, dann kam ganz leise die Stimme des Sängers ohne Begleitung:

Hallo, bis Du's, mein Herz?!

Wieder eine kleine Pause. — Doris zog ihren Arm strahlend durch den Herberts, aber da ging es schon weiter, und zwar sang diesmal zuerst der Bariton:

Rühmt mir vor allem das Auto, diesen gefälligsten Freund, den wir im täglichen Leben haben. Zieht uns die Lasten, fährt uns spazieren. Komm — es trägt uns am Abend aus den Straßen der Großstadt unter die Bäume, an Seen, komm — es steht geduldig vor Häusern und wartet stundenlang. Wir Veränderungssüchtigen bekommen ein leichtes Gefühl des Losgelöstseins, wenn wir nur einsteigen. Komm — wir fahren in den Sonnenuntergang hinein.

Chor: Ach, Charly, es regnet, und ich habe mein neuestes Kleid an!

Solo: Komm — wir nehmen ein Auto! — Immer umspielt uns die Luft und die Sonne bescheint uns und nachts bleiben die Sterne hinter uns zurück, während wir uns küssen!

Chor: Aber dazu ist doch ein Auto nicht da!

Solo: Ein Freund ist da, um in Freundschaft zu dienen!

Die Pauke klappte noch mit einem Schlage nach, als wollte sie sagen: So ist es und damit basta! Nun wagten schon einige zu klatschen, viele lächelten, man spürte den Aufgang einer unbändigen Vergnüglichkeit. Doch weiter! Zwar stand die Sängerin und wartete auf den Einsatz, aber erst mußte ein Hexensabbat vorbeiziehen, es knirschte und knatterte, es knurrte und hustete, Worte fremder Sprachen wurden gerufen, die man weder richtig verstehen noch in Zusammenhang bringen konnte, Stücke und Stückchen von Orchesterwerken flatterten, da die „Bananen" — klangen direkt antik —, hier wenige Takte der „Unvollendeten", in einer Ecke feierte man natürlich Beethoven, und während der Chor leise, aber vernehmlich vermeldete, er habe sein Herz in Heidelberg verloren, schmetterte der Sänger im Sitzen eine Arie aus „Tosca" („Im letzten Akt, wo er den Brief schreibt," flüsterte Doris), und auf einmal war alles aus, und die Sängerin flötete parlando:

Wer weiß, was es heißt, immer allein sein? Krank sein und allein sein — traurig sein und allein sein — verlassen sein und allein sein — eine Arbeit tun müssen, vor der einem graut, und allein sein — im Wald allein wohnen oder im Meer auf einer Insel — fremd sein in einer großen Stadt, allein unter Millionen? Ach, wir wissen es alle nur zu gut, wie das tut, wenn wir seit Jahren ermittelt haben, daß auf der Längswand 368 Rosen sind, aber auf der Querwand 236 — und wenn die Mauern auf uns zuzukommen scheinen, um uns zu erdrücken! Aber wir haben einen Freund im täglichen Leben, der bescheiden in einer Ecke hockt — und wir drehen ein Rädchen, und Musik kommt zu uns oder Stimmen

von Menſchen, und wenn es nur die Eſperantoſtunde iſt — es iſt da ein Ton von außen, wir ſind nicht allein —

Chor: Stunde mit Büchern — Wirtſchaftspolitik — Winke für den Landwirt — Luſtiger Rheinwein — Streichquartett Opus 133 — Wie baue ich ein Weekend-Haus? — Der junge Ozeanfliegeraſpirant — On the waters of — — —

Solo: Und was das Herrlichſte iſt: man kann abſtellen, wann — man — will!

Hier brach mitten in der Phraſe die Muſik ab, da lachte man ſchon. In der erſten Reihe ſtand eine Dame in einem ſchwarzen Paillettenmantel auf und warf einen Strauß Maiglöckchen in eine Loge, worauf alle dorthin blickten, aber man ließ ihnen keine Zeit, denn Streicher und Holzbläſer begannen dudelnd zu präludieren, und nach wenigen Takten hatte ſich ein altväterlicher Tanz in Dreiviertel entwickelt, ein deutſcher Walzer, gemächlich im Tempo, primitiv in der Erfindung, und hätte man nicht geſehen, daß beide Soliſten und der Chor erwartungsvoll daſtanden, ſo hätte man an ein hiſtoriſches Intermezzo glauben können. Auch was die Sängerin nun ſang, war mehr gemütvoll als erregend:

Schon lange gibt es die Freunde des täglichen Lebens, und es war unrecht, die Redensart von der „Tücke des Objekts" zu erfinden, um ſie zu kränken. Kaffeemaſchine, die das Gift aller Gifte bereitet —

Chor: Sei bedankt!

Solo: Plätteiſen, das du uns ſtets auf neu aufarbeiteſt —

Chor: Sei bedankt!

Sänger: Nicht zu vergeſſen des Füllfederhalters, treuen Begleiters, der bei der Arbeit uns hilft und die Briefe uns ſchreibt —

Chor: Die ſehr oft beſſer ungeſchrieben blieben!

Sänger: Und die Schreibmaſchine, die alles ſo herrlich verſachlicht, nichts verrät, als was daſteht —

Chor: Sie ſeien bedankt!

Nun ſpielte das Orcheſter voll drauflos, das gemächliche Thema wurde zu einem kreiſelnden, ſtürzenden — zackige Motive fielen ein, atonal, ſchließlich drehte ſich alles wie beſeſſen, leiſer und leiſer ſich entfernend, aber ohne die Zuckungen zu verlieren. Da kam voll und groß die Stimme des Sängers dazwiſchen und umgab ſich im Augenblick mit Ruhe und Beſinnlichkeit, als ſie ſang:

Und doch, was ich vom Dienen ſprach, das wiederhole ich ernſtlich. Denn wir neigen dazu, glaubt es mir, wirklich, wir neigen dazu, dieſe Freunde des täglichen Lebens Herr über uns werden zu laſſen, uns an ſie zu verſklaven.

Chor: Ach, da hat er nicht unrecht!

Ganz betrübt kugelte ein Lauf im Fagott nach unten, aber Saxophon und Geige nahmen ihn wieder mit nach oben, flüchtig deutete ſich die kleine Anfangsmelodie an, Geräuſch des Tages platzte dazwiſchen. Plötzlich aber war es ganz ſtill, und dann ſetzte die Orgel ein, griff die Melodie auf, führte ſie im Kanon weiter und ſpann ein Netz andächtiger Harmonien, fern weg vom Tag. Und da kam auch die Stimme der Sängerin wie aus einer oberen Welt, und die ſang:

Deshalb laßt uns die Freunde des täglichen Lebens lieben und ihnen dankbar ſein, aber laßt uns an anderes glauben und anderes uns als Beſitz halten.

Sänger: Nehmt die Freunde des täglichen Lebens als deſſen Beſtandteil, aber glaubt: über der Zweckmäßigkeit ſteht das Gefühl, über dem Inſtrument ſteht der Geiſt, der es fand. Sind auch die Dinge die Freunde des täglichen Lebens, Geiſt und Gefühl ſind die Freunde des ſinnvollen Lebens!

Poſaunen blieſen mächtige Akkordfolgen.

Sänger: Es ſiegt der Geiſt!

Sängerin: Es lebt Gefühl!

Den Zuhörern war dieser ganze Abschnitt unbehaglich, sie sahen sich an, einige gähnten, andere zuckten mißvergnügt die Achseln — da begab sich etwas Unerwartetes: die beinahe feierliche Musik drehte bei und gab sich in neuem Aufschwung an das verjazzte Thema hin, synkopiert tanzte die Melodie von der Orgel zu den Bläsern hinab und stepte dort ganz unbefangen, während nach einer kleinen erschreckten Pause die Stimmen des Chors dazwischen riefen:

Wir wollen es jedenfalls hoffen und wünschen!

Hoffen, hoffen, hoffen, hoffen — wünschen, wünschen, wünschen, wünschen — wiederholten sie vergehend. Dann läutete noch einmal das Telephon, und dann war es endgültig aus.

Man lachte, schrie, klatschte und pfiff. Ein höllisches Durcheinander begann im Saal, in das der Dirigent amüsiert, die Sängerin aber ängstlich blickte, während die Damen des Chors „ihr Heil in der Flucht suchten". Auch Doris und Herbert drängten sich hinaus, das heißt: Herbert schob Doris vor sich her, sie hätte sich gar zu gern an einem handgreiflichen Austausch der Meinungen beteiligt. Als sie auf die Straße traten, stellte es sich heraus, daß es regnete, und Herbert rief ein Auto heran. Sie lachten beide und Doris pfiff das Motiv: „Ach, Charly, es regnet, und ich habe mein neuestes Kleid an!" Sie waren beide in ausgelassener Stimmung und beschlossen, die Diskussion über die vielen Probleme, die dieser Abend ihnen zugetragen hatte, auf morgen zu vertagen; sie küßten sich und fühlten ein leichtes losgelöstes Glücklichsein. Doris wartete vor ihrem Hause, daß Herbert ihr wie gewohnt die Tür aufschloß, dann blieb sie noch einmal im Spalt stehen und sagte: „Also morgen früh rufe ich Dich an, Lieber, aber bitte, melde Dich auch richtig: in Fis-dur!"

Berliner Musik.

Von Fritz Stege.

Die Festzeit zum Jahresende unterbrach das Berliner Konzertleben in einem bisher ungewohnten Ausmaß. Über zwei Wochen lang, von den beiden Bach-Aufführungen unter Georg Schumann und Otto Klemperer bis zum vierten Bruno Walter-Konzert Anfang Januar mit seinem unterhaltsamen Tanzprogramm unter Mitwirkung der temperamentvollen, überaus befähigten Maria Müller, erklang außer den üblichen volkstümlichen Veranstaltungen kein Ton. Und auch in den ersten Januartagen fließt der musikalische Strom nur spärlich.

Legt man sich die Frage nach besonderen künstlerischen Ereignissen auf dem Konzertpodium vor, so dürfte einzig und allein die Pioniertätigkeit Furtwänglers, der sich mit Erfolg für die Einführung Respighis in Deutschland einsetzt, allseitige Aufmerksamkeit verdienen. Furtwängler, der zum ersten Male die „Pinien Roms" in Berlin zur Aufführung brachte, bescherte uns diesmal die „Römischen Feste", die ebenfalls eine Neuheit für Berlin darstellten. Man darf sich nicht wundern, wenn die im modernen Lager künstlich gezüchteten Vorurteile gegen ein sinfonisches Programm von vornherein zu einer ablehnenden Haltung gegenüber Respighi Veranlassung geben. Wieweit damit einem der liebenswürdigsten — ja, vielleicht dem begabtesten Vertreter des gegenwärtigen italienischen Musiklebens ein schweres Unrecht zugefügt wird, mag die Zukunft entscheiden. Zugegeben, daß die „Römischen Feste" an inneren Werten hinter den „Pinien" zurückstehen. Es erscheint aber unangebracht, die stilistisch begründete und darum um so weniger auffällige Klangentfaltung des Orchesterapparates in einen Vorwurf zu verwandeln, den man mit gleichem Recht gegen eine Reihe von längst anerkannten Meistern der Programmusik erheben könnte. Wer vermöchte eine derart lebensprühende, bildhafte Schilderung des Volkstrubels in den Höhepunkten national bedingter südländischer Exstase zu bieten, ohne die Klangmöglichkeiten des Orchesters restlos in atemraubendem Taumel der Töne zu erschöpfen? Die unvermeidlichen Äußerlichkeiten allzu naturalistischer Schilderungen vertieft Respighi durch die Eigenart seiner Orchesterbehandlung, schwelgend in wahrem

Klangrauſch, gepaart mit geſchickter motiviſcher Arbeit, namentlich in der wirkungsvollen Verwendung der Oſterhymne „Chriſt iſt erſtanden“. Wilhelm Furtwängler bot eine Muſterleiſtung ſeiner unvergleichlichen Künſtlerſchaft.

Eine regere Tätigkeit entfalteten unſere Opernbühnen. Zunächſt erſchien Dohnanyis „Tenor“ in der Städtiſchen Oper. Merkwürdig genug, daß man ausnahmsweiſe einmal den Verſuch nicht ſcheute, dieſes liebenswürdig-harmloſe Werk auf den ganz und gar unfruchtbaren Nährboden Berlins zu verpflanzen. Und in der Tat begegnete man in maßgebenden Fachkreiſen dieſer Neuerſcheinung mit einem etwas verlegenen Lächeln, bemüht, dieſem „Bierulk“ (jawohl: „Bierulk“!!) eine wohlwollende Haltung entgegenzubringen. Der Wert der Dohnanyiſchen Oper wurde in unſerer Zeitſchrift bereits von berufenerer Feder treffend gekennzeichnet, und ich freue mich, aus eigener Anſchauung jedes Wort unterſtreichen zu können. Ich bin jedoch der Überzeugung, daß die abſolute Problemloſigkeit des Werkes Veranlaſſung dazu gab, Probleme zu wittern, wo keine ſind, und Komplikationen einzufügen, wo nur naive Natürlichkeit am Platze geweſen wäre. So kam es, daß der parodiſtiſche Unterton wiederholt auch die lyriſchen Partien überwucherte, ganz beſonders in dem Duett zwiſchen Thekla und dem Fürſten zu Beginn des dritten Aktes, das mit übertriebenen Geſten bewußter Theatralik und geſanglichem Pathos ganz und gar zur Satire überging, ebenſo wie in dem peinlich karikierten „Freiſchütz-Chor“. Im übrigen war die Darſtellung durchaus erfreulich, auch die Dekorationen trugen der romantiſchen Stimmung in natürlicher und geſchmackvoller Weiſe Rechnung, bis auf die allzu unecht wirkenden Baumſtümpfe des letzten Bildes. Robert F. Denzler am Pult verhalf den muſikaliſchen Feinheiten der Partitur zu ausreichender Wirkung.

Die Linden-Oper beſcherte den „Parſifal“ als Weihnachtsgeſchenk. Vermochte man ſich auch damit abzufinden, daß die Gralsglocken diesmal nicht das Oſterfeſt, ſondern das Weihnachtsfeſt einläuteten, ſo konnte man ſich nicht mit mancherlei Unzulänglichkeiten einverſtanden erklären, die den Anſchein einer nicht gründlich durchgefeilten Vorbereitung erweckten. Die von Aravantinos geſtellten Bühnenbilder fanden in der wirklich ſinnverwirrenden Blumenpracht des Zaubergartens eine geradezu ideale Löſung, erinnerten jedoch bei der im Durchblick mißlungenen Karfreitagswieſe allzu ſehr an die Requiſiten theatraliſcher Scheinwelt. Beſonders ſchlimm war es um die geſangliche Ausführung beſtellt. Es iſt bezeichnend, wenn eine Staatsoper bei plötzlicher Erkrankung der Kundry-Darſtellerin Barbara Kemp in Roſe Pauly nur eine Kraft minderen Wertes einſetzen konnte, die weder ſtimmlich noch in der Beherrſchung des Textes beſcheidenſten Anſprüchen zu genügen vermochte. Fritz Soot als Parſifal war geſanglich ausreichend, ſtörte jedoch die Illuſion durch Äußerlichkeiten ſeiner körperlichen Erſcheinung. Theodor Scheidl wirkte als Amfortas bläßlich, ohne Überzeugungskraft in den Ausbrüchen des Schmerzes. Bleibt nur der Gurnemanz des Emanuel Liſt als eine wirklich überragende Leiſtung. Wenn auch Max von Schillings am Dirigentenpult und Hugo Rüdel in der Einſtudierung der Chöre ſich zu anerkennenswerten künſtleriſchen Taten aufrafften, ſo fehlte der Darſtellung die Weihe, ohne die eine Parſifalaufführung undenkbar iſt. Die Opernleitung übte eine unbeabſichtigte Selbſtkritik, indem ſie im Programm den Untertitel „Bühnenweihfeſtſpiel“ kurzerhand in „Bühnenfeſtſpiel“ umänderte. Ich muß geſtehen — etwas ſtärkere Betonung der „Weihe“ wäre beſtimmt nicht zum Nachteil dieſer Neueinſtudierung geweſen.

Sodann folgte in der Kroll-Oper die „Verkaufte Braut“. Ohne Experimente, ohne moderniſiertes Bühnenbild, lediglich auf die unverwüſtliche Lebenskraft der Muſik ſelbſt beſchränkt, die unter Zemlinskys weſensverwandter Einſtellung in bunteſten Farben aufblühte. Neu war lediglich der Verſuch, den Frühlingschor und den Schlußchor in konzertmäßiger Ausführung vor einem geſchloſſenen Zwiſchenvorhang ſingen zu laſſen, ein zweifellos verfehltes Unterfangen. — Die im Dezembermonat überreichlich betretene Bahn der komiſchen Oper führte am Silveſterabend zu einer ausgelaſſenen Stimmung gelegentlich der Erſtaufführung der „Schönen Galathee“ in der Linden-Oper. Das war ein luſtiger Abend, zumal da ſich

Kunst und Ulk in der Darstellung zu glücklicher Einheit verbanden, ohne die üblichen geschmacklosen Übertreibungen. In den zeitgemäßen Anspielungen fehlten nicht wiederholte Ausfälle gegen die Atonalität, von denen man schmunzelnd Kenntnis nahm. Die wohlgelungene Veranstaltung war zugleich ein Ehrenabend für Leo Blech, dessen reizvolle komische Oper „Versiegelt" neu einstudiert in Szene ging. Freudig gespendeter Beifall galt dem Komponisten wie dem Dirigenten, der namentlich in der Ouvertüre zur „Schönen Galathee" voll kunstsinniger Feinheiten der Ausführung eine Musterleistung bot.

Austriaca.

Von Emil Petschnig, Wien.

„Sursum Corda", die abendfüllende Komposition für Soli, Chor, Orchester und Orgel des Augsburger Organisten Arthur Piechler, erlebte im zweiten Chorkonzerte der Wiener Konzerthaus-Gesellschaft ihre Uraufführung. Der im Stile des Psalmisten gehaltene Text Gertruds von Le Fort erklimmt einen Gipfel an Verstiegenheit und leerem Wortschwulst, aus dessen zahllosen Metaphern die Musik ihre Anregungen zieht. Kein Wunder, daß sie dadurch in äußerlichen melodischen und instrumentalen Tonmalereien befangen bleibt, die stärkeren seelischen Gehalt vermissen lassen. Eine Individualität der Tonsprache ist noch nicht zu erkennen, vielmehr erstrecken sich ihre Ausdrucksmodi von Palestrina bis Wagner. Namentlich im zweiten und dritten Teile ist derart für Abwechslung in formaler Beziehung gesorgt. Bis auf eine gutklingende Fuge betätigt sich der Chor meist homophon, die Stimmführung des Soloquartetts klingt etwas spröde und das Rezitativ bedient sich eines gesuchten Ausdrucks. Jedenfalls aber bewies der Autor großes Wollen, beträchtliches technisches Können und Sinn für Effekt, der in einem religiösen Werke freilich nicht recht am Platze ist. Die Damen Foerstel und Woud, die Herren Witt und Bender, die Singakademie und Sängerknaben sowie das Symphonieorchester unter P. v. Klenaus zielbewußter Leitung taten ihr Bestes für die Aufführung, welche dem Verfasser seitens eines anscheinend spezifisch eingestellten Publikums demonstrativen Beifall eintrug.

Zweifellos tiefer veranlagt ist K. Szymanowskys „Stabat mater" für Soli, Chor und Orchester, welches Prof. R. Nilius in der zweiten Veranstaltung der Oratorienvereinigung erstmals erklingen ließ. Trotz aller melodischen Verbogenheiten und harmonischen Verfilzung weist die Musik Strecken auf, die ein engeres, originales Verhältnis zu der alten düsteren Dichtung bekunden. L. Helletsgruber, J. Braun-Fernwald und K. Ettl waren die Solisten der verdienstlichen Darbietung. Ebendaselbst vermittelte Melitta Ritscher-Kaufer die Bekanntschaft mit C. Debussys „Fantasie für Klavier und Orchester", welche eigentlich ein ausgewachsenes dreisätziges Klavierkonzert vorstellt, für welche Dimension das thematische Filigran und die zarte maeterlincksche Märchenstimmung (wie weit scheint diese Romantik doch zurückzuliegen!) jedoch nicht ausgiebig genug sind. Der arabesk gehaltene pianistische Part bietet wenig Gelegenheit, hervorzutreten.

Nachdem sie die Runde durch die deutschen Konzertsäle bereits gemacht hatte, hörte man auch in Wien unter Prof. Rob. Heger J. S. Bachs „Kunst der Fuge" in Wolfgang Graesers Bearbeitung, die ideell wie technisch wohl manchen Einwand zuläßt. Dieser Schlußstein seines Schaffens war vom Meister sicher als ein Kompendium der polyphonen Schreibweise gedacht, dessen Kombinationsreichtum und künstlerischer Wert sich nur dem intensivsten Studium daheim am Klavier erschließt. Es fehlen ihm demgemäß alle Voraussetzungen zu einer breiten Popularität. 14 Fugen und 4 Canons in d-moll über das nämliche, wenn auch verschieden variierte Thema hintereinander aufgeführt, bringen eine gewisse Gleichförmigkeit mit sich, welcher der Bearbeiter durch mannigfaltigere, wenigstens die Hauptkombinationen sinnfällig machende, dem Charakter der einzelnen Stücke entsprechende Instrumentierung nicht

zu begegnen wußte. Die „Brandenburgischen Konzerte“ z. B. hätten ihm hierfür glänzende Vorlagen abgegeben. Schon die 2. Fuge könnte die Mitwirkung der Holzbläser vertragen, die 6. mit ihren zackigen Rhythmen fordert sie sogar. Das Abwechseln und Gegeneinanderspielen von Streicherchor und Orgelregistern wurde nicht einmal versucht. Der Eintritt des Blechs in Nummer 8 erfolgt daher ganz unvermittelt. Erst ab Fuge 9 kommt mehr Farbe in die Reihe (von diesen Teilen könnte ja der eine und andere mitunter in Konzertprogramme aufgenommen werden) und der Choralausklang nach der unvollendet sich auflösenden Quadrupelfuge greift ans Herz. Alles in allem wohl ein nicht uninteressantes Experiment, dem aber das Schicksal der gleichfalls mehr aus theoretischen Erwägungen heraus entstandenen, heute bereits verblaßten Händelopernrenaissance nicht erspart bleiben dürfte.

W. Furtwängler brachte mit den „Philharmonikern“ O. Respighis „Feste di Roma“, vier Schilderungen römischer Feste aus Altertum, Mittelalter und Neuzeit: mit bewährten Mitteln wirksam gezimmerte Programmusik; Knappertsbusch bei den „Tonkünstlern“ C. v. Franckensteins zierliche Nippsachen der „Tanzsuite“. Das Konzert anläßlich des 25jährigen Bestandes des „Akademischen Orchestervereins“ sah Jos. Marx als Dirigenten seines „Romantischen Klavierkonzertes (Ausführender: Fr. Wührer) und Prof. Ferd. Großmann als eindringlichen Ausdeuter von Bruckners 8. Symphonie. Der 25jährige Todestag Anton Dvořáks dagegen gab Rob. Heger Grund zu einer Reprise von dessen „Requiem“. Frz. Schalk spielte mit dem Staatsopernchor Beethovens „Missa solemnis“, Ferd. Habel, der Führer des Chorvereins „Dreizehnlinden“, „Israel in Ägypten“. Daneben laufen die ständigen Wiederholungen der „Neunten“, von Tschaikowskis „Pathétique“ und anderer Standardwerke der Literatur. Namen von internationalem Klang im Geiger-, Pianisten- und Sängerberuf kommen und gehen; letzteres mit viel Ehr, aber wenig klingendem Lohne, denn die trüben politischen und wirtschaftlichen Verhältnisse machen sich zu allererst im Kunstleben niederdrückend fühlbar. Erwähnt sei noch, daß auch heuer der schöne alte Brauch des Turmblasens in der Christnacht von verschiedenen Kirchen gepflegt wurde. Ein vieltausendköpfiges Auditorium auf Straßen und Plätzen gibt den Bestrebungen um dessen Wiedereinführung recht.

Der Pianist A. Vietinghoff und der Grazer Klavierbauer Kanzler haben sich zur Konstruktion eines „Chromatophon“ genannten Instrumentes zusammengetan, das ermöglichen soll, Töne in Farben umzusetzen, Musik also auch zu sehen. Jede Taste dieses außerdem 24 Pedale und 18 Register besitzenden Klaviers ist mit dem nach Aussage der Erfinder rechnerisch ermittelten entsprechenden koloristischen Werte in Form einer elektrischen Lampe verbunden, und werden diese Lichter auf einen mit Stoffen und Schleiern verschiedenartig drapierten Hintergrund reflektiert oder — bei Passagen — in Form von aneinandergereihten Rechtecken, gewissermaßen einer vergrößerten farbigen Klaviatur, dem Hörzuschauer vermittelt. Der Effekt dieses komplizierten Apparates jedoch ist — Null, was nicht nur aufs Neue die längst bekannte Tatsache bestätigt, daß die bloße Summierung von Sinneseindrücken nicht immer eine Steigerung bedeutet, sondern auch, daß mit der Materialisierung, Vergröberung subtiler Nervenreize durch die Technik der Kunst nicht gedient ist. Wer (wie Schreiber dieser Zeilen) im Besitze des Farbenhörens das den Tonarten und mannigfachen Klangwerkzeugen innewohnende, dem Schmelz auf Schmetterlingsflügeln vergleichbare Chroma zu empfinden vermag, bedarf solcher physischer Realisation nicht, sie erscheint ihm vielmehr geradezu abstoßend und lächerlich; dem damit nicht Begabten vermag sie überhaupt nichts den Tönen hinzuzufügen, ja lenkt ihn vom Hören nur ab, denn erwiesenermaßen ist das Auge stärker als das Ohr. Diese der Fantasie entbehrende, rein mechanische Farbenfolge ermüdet rasch und wäre höchstens als amerikanische Lichtreklame zu verwenden. Schumann, Chopin, Rachmaninoff, Scriabine, Debussy und Liszt, die vom geistigen Vater dieser (bereits ahnenreichen) Erfindung übrigens feinfühlig gespielt wurden, sollten aber künftig von ihr verschont bleiben.

Musikalisches Silbenrätsel.

Von Fritz Busch, Merseburg.

Wir freuen uns unseren Lesern heute ein neues musikalisches Silbenrätsel aufgeben zu können, da wir damit, wie uns die zahlreichen Zuschriften der letzten Wochen bewiesen, einem Wunsche weiter Leserkreise unserer Zeitschrift entgegenkommen. Die Lösungen sind bis 10. März an den Verlag Gustav Bosse in Regensburg einzusenden. Die Aufgabe lautet:

Aus folgenden Silben:

a — ak — ar — cle — cos — dit — dorf — dra — e — ein — eu — fa — gat — hans — hardt — hym — in — kord — li — lick — men — ne — ni — ni — nus — ob — os — pho — phra — pran — rau — ri — rung — rut — sai — se — si — sie — so — so — stein — ter — ters — ti — u — um — vo — wal

sind 18 Wörter zu bilden, deren Anfangs- und Endbuchstaben, von oben nach unten gelesen, einen Ausspruch von E. T. A. Hoffmann ergeben. Die Wörter bedeuten: 1. Dirigent, 2. Begleitstimme, 3. Singspielkomponist, 4. Oper von Flotow, 5. schottischer Tanz, 6. Stimmlage, 7. Sinngliederung der musikalischen Gedanken, 8. Klavierpädagoge, 9. Zusammenklang, 10. Klavieretüdenkomponist, 11. Lobgesang, 12. Instrument, 13. Pianist der jüngeren Generation, 14. Einklang, 15. „beliebt", 16. berühmter Musikkritiker und Gegner Wagners, 17. Bezeichnung einer anderen Lesart oder Erleichterung, 18. Musikgelehrter.

Als Preise gelangen zur Verteilung:

1. Preis: Anna Charlotte Wutzky, „Cherubin". Musikalische Novellen. Ganzleder (im Buchhandel nicht erhältliche Ausgabe) Mk. 18.—.
2. Preis: Carl Maria Cornelius, „Peter Cornelius". 2 Bände in Ballonleinen Mk. 12.—.
3. Preis: Otto Nicolai, „Briefe an seinen Vater". 1 Band in Ballonleinen Mk. 6.—.

Für weitere gute Lösungen werden Trostpreise verteilt!

Zu unserer Musikbeilage.

Die beiden, zeitlich so weit auseinanderliegenden, Musikstücke verleugnen dennoch nicht den gemeinsamen Ursprung. — Das zweite mit seiner „sekundenfreudigen", typisch Zilcherschen Harmonik verfolgt neben den künstlerischen auch bewußt pädagogische Zwecke; es dient zugleich als Studie für „singenden", auf mancherlei Weise schattierten Anschlag, besondere und genaue Pedalisierung, das eigenartige „Liegenlassen und stumme Nachdrücken der Finger". — Das erste, in spezifisch pianistischer Beziehung weit anspruchslosere, rührt nicht an solche Klangprobleme und gibt sich ganz naiv. Harmonische Eigenart — siehe namentlich die unvermutete Wendung nach cis-moll im 12. Takt! —, eine sicher gestaltende Hand und flüssigen Klaviersatz wird man auch dieser Arbeit des Zwölfjährigen, die hier zum erstenmal im Druck erscheint, nicht absprechen können.

Neuerscheinungen.

Das Jahrbuch der Kirchenmusiker 1930. 2. Jahrg. Hrsg. von Karl Vötterle. kl. 8⁰. 163 S. Kassel, Bärenreiter-Verlag.

Außer Kalendarium usw. bringt der schmucke Taschenkalender Aufsätze von Wilh. Thomas, der Kirchenchor, H. Keller, Was soll der Organist im Gottesdienst spielen?, R. Baum, H. L. Haßler, Alfr. Stier, Stimmbildung im Kirchenchor.

Händel-Jahrbuch 1929. II. Jahrg. Im Auftrage der Händelgesellschaft hrsg. von Rudolf Steglich. 8⁰. 158 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1929.

Enthält an Aufsätzen: E. J. Dent, Englische Einflüsse bei Händel S. 1—13), P. Mies, Die Chaconne bei Händel (13—25), V. G. Fellerer, Fortunato Santini als Sammler und Bearbeiter Händelscher

Werke (25—41), H. Roth, Bemerkungen zum Sondercharakter der ersten Klaviersuitensammlung (41 bis 50), B. Flögel, Studien zur Arientechnik in den Opern Händels (50—157).

Texte der Kirchenmusiken für das Kirchenjahr 1929/30 (1. Advent 1929 bis Totensonntag 1930) Stadtkirche zu Limbach Sa. Hrsg. von Rudolf Levin, Kantor. kl. 8°. 93 S. Druck von J. R. Ulbricht, Limbach Sa. Mk. 1.—
Wird Kirchenmusikern gute Dienste leisten können.

Das Bärenreiter-Jahrbuch 1930. 6. Folge. Hrsg. von Karl Vötterle. Gr. 8°, 97 S. Kassel, Bärenreiter-Verlag. M. 0.90.
Das schön ausgestattete Jahrbuch enthält keineswegs nur zur Musik gehörige Aufsätze usw., sondern auch allgemeine, da es ja auch der andern, dem Buch gewidmeten Seite des Verlags zu entsprechen hat. Das Buch ist mit zahlreichen Bildern, Holzschnitten, Zeichnungen, Photos versehen und enthält ferner als Anfang eine Übersicht über die Neuerscheinungen des letzten Jahres.

Der Drachentöter 1929. Jahrbuch des Verlags Georg Kallmeyer. 8°, 82 S. Sonderverzeichnisse, S. 83—212. Wolfenbüttel-Berlin, 1930.
Außer Verlagsberichten usw. stoßen wir auf eine Anzahl meist bedeutsamer Aufsätze, so von Jöde (Unser Recht auf das Lied), H. Höckner (Führer der musikalischen Jugendbewegung; mit 15 Abb.), J. Amster (Zur Praxis der Klavierpädagogik), F. Blume (Tosquin de Près; ein sehr bedeutsamer Artikel), ferner zu M. Praetorius Gehöriges.

Jacques Handschin, Camille Saint-Saëns. 118. Neujahrsblatt der Allg. Musikgesellschaft in Zürich auf das Jahr 1930. Gr. 8°. 33 S.

Besprechungen.

EUGEN BODART: 6 Lieder für mittlere Stimme mit Klavier. op. 4. Verlag Albert Stahl, Berlin.

Zarte, kleine Gebilde mit impressionistischen Anhauch. Zu klein, um tiefen, starken Eindruck zu hinterlassen. Zu zart, um vor der Rampe des Konzertlichtes bestehen zu können. Der stille Lyriker überwiegt. Im ganzen Heft zwei Forte und ein sf! Dafür alles auf p-ppp gestellt. Bei den träumenden Stimmungen meldet sich indes ein eigener Ton, meldet sich die Lust zu eigener Harmoniebildung. So der Anfang von Nr. 2 (Gelöster Abend), das ich mit Nr. 4 als eigenartigstes ansprechen möchte. In Nr. 1 klaffen Deklamationshärten, d. h. ein musikalisches Thema wird mit Text „unterlegt". Nr. 5 (Nachts) ist ein „sangliches" Lied. Nr. 6 (Erinnerung) lebt mehr von der Stimmung, die das Klavier verbreitet. Im ganzen zeigen die Lieder Einfälle, doch wenig Gestaltung.

EUGEN BODART: Sechs Lieder für hohe Stimme mit Klavier, op. 6. Verlag von Albert Stahl, Berlin.

Hier zeigt sich dagegen Bodart größer, von der lebhaften Seite. Die Form bleibt auch hier die dreiteilige Liedform, wobei nur zu bemerken ist, daß nicht jede Wiederholung notwendig anmutet. Den Frühlingswind (Nr. 1) begrüßt man als kräftigfrisches Lied, an denen wir ja einen offensichtlichen Mangel haben. Der Musikantengruß (Nr. 2) rundet sich mit volksliedartiger Melodie sehr humorvoll; die hübsche Klavierbegleitung tut das ihre mit. Im „müden Herzen" meldet sich wieder Bodart's Veranlagung für verträumte Stimmungen (das harmonische Motiv). In Nr. 5 („Wie der stöhnende Wind") wird ein romantisch-leidenschaftliches Thema einem Text zugepaßt, der wohl inhaltlich, aber nicht seiner Deklamation und seinen Cäsuren nach mit der Musik kongruiert. (Auf Zeile 2 Takt 2 sind Druckfehler stehen geblieben.) Die Klavierbegleitung aller Lieder ist echt klavieristisch, verrät Geschick und Klangsinn.

EUGEN BODART: Flämische Idyllen. Ein Zyklus von neuen Stücken. Nach Gedichten von Guido Gezelle für Klavier, op. 2. Verlag Leukart.

Ist op. 2 später entstanden und früher veröffentlicht worden? Der musikalische Stil des Präludiums, der Winterstille, des Tamburin scheint dafür zu sprechen, ist fortschrittlicher, zügiger. Sonst aber bleibt Bodart doch bei der gemäßigten Moderne mit einem kleinen Liebäugeln zum Impressionismus hin. Man denkt an Walter Niemann. Auch die poetischen Überschriften fehlen nicht. Doch erklären sich die Stücke musikalisch auch ohne diese. Der Klaviersatz ist gut, flüssig, durchsichtig und wenn es notwendig ist, auch vollgriffig. Des Abends, Die Nachtigall, O Lied können als dankbare Vortragsstücke fürs Haus angesehen werden. Das O Lied läßt Brahms und leicht Reger durchblicken. Aber mit Glück. Nur die sentimentalen Schlußwendungen wirken peinlich. Nr. 8 ist das Kernigste und Nr. 9, das Post ludium, ist ein wirkungsvoller, formaler Abschluß. Die Idyllen sind dem Andenken Stephan Krehl's gewidmet, bei dem Bodart ausgebildet worden ist. Dr. Friedrich Welter.

PAUL GRÜMMER: Viola da Gamba-Schule für Violoncelliſten und Freunde der Viola da Gamba. Verlag Ant. J. Benjamin-Leipzig. (Elite-Edition Nr. 424.) [1928.]

Das vom Verlag prächtig ausgeſtattete Werk verdankt ſeine Entſtehung dem löblichen Beſtreben, alte Muſik möglichſt wieder mit Originalinſtrumenten zu beſetzen. Gerade die Tenorgambe, bis weit ins 18. Jahrhundert das Lieblingsinſtrument neben der doppelchörigen Laute, hat in neueſter Zeit ihre fröhliche Auferſtehung gefeiert, nachdem ſich bedeutende Muſiker und Inſtrumentenmacher ihr wieder zugewandt haben und die ihr eigene wertvolle Solo- und Kammermuſikliteratur erſchloſſen worden iſt. Grümmer, einer der beſten modernen Gambiſten, hat nun dankenswerterweiſe eine klaffende Lücke ausgefüllt, indem er, geſtützt auf Materialkenntnis und gründliche hiſtoriſche Studien, eine Gambenſchule ſchrieb, die zwar in erſter Linie für Violoncelliſten gedacht iſt, aber auch mit gutem Nutzen von denjenigen benutzt werden kann, die ohne den Umweg über das Violoncello zur Gambe kommen. Der erſte Teil der Schule enthält hiſtoriſches: eine knappgefaßte Geſchichte des Inſtruments und der Violenarten, eine Überſicht über die bedeutendſten Gambenbauer und -ſpieler aller Kulturländer, ein ziemlich vollſtändiges Verzeichnis der bisher veröffentlichten Gambenliteratur und — vor allem — eine unſchätzbare Aufſtellung der unveröffentlichten Werke und ihrer Fundorte. So iſt jedem ernſten Gambenfreund Gelegenheit gegeben, aus noch ungehobenen Schätzen, die alle verhältnismäßig leicht zu erreichen ſind, das für ihn geeignete herauszuſuchen und zu bearbeiten. Als Ergänzung wäre noch Alfred Einſteins Schrift „Zur deutſchen Literatur für Viola da Gamba“ heranzuziehen. Der zweite Teil bringt nach ſehr wichtigen praktiſchen Angaben über Beſaitung und Saitenauswahl den eigentlichen Lehrgang mit Bogen- und Fingerübungen und beſonders den erforderlichen Fingerſätzen. Dieſer Lehrgang verrät den tüchtigen Pädagogen Grümmer, wie er als Meiſter des Violoncello ſeit langem bekannt iſt. Der dritte Teil enthält die ganz ausgezeichneten „Exerzitien“ aus dem berühmten Werk „The Division-Viol“ (1659) des engliſchen Gambiſten Chriſt. Simpſon, mit peinlich genauen und inſtruktiven Fingerſätzen, Phraſierungs- und Vortragszeichen verſehen. Man kann dieſe Stücke, die ſich jeweils auf einem oſtinaten Baß aufbauen, ohne Bedenken als Vortragsſtücke verwenden. Der vierte Teil endlich vermittelt wiederum genau bezeichnete (z. T. mit beziffertem Baß verſehene) Vortragsſtücke der Komponiſten C. Fr. Abel, Caix d'Hervelois, Johann Schenk und Telemann. Auf des letzteren „Sonate pour Viola da gamba sans Cembalo“ ſei beſonders hingewieſen. Der Verlag hat dem Werk, das augenſcheinlich mit großer Liebe zuammengeſtellt wurde, ein prächtiges Titelbild und zwei ſehr gute Abbildungen der berühmen 6ſaitigen Thielke-Gambe aus der Heyerſchen Sammlung (jetzt in Leipzig) beigegeben. Jedem, der Gambe ſpielen und ſich auch nur theoretiſch mit dieſem „ſtillen“ Inſtrument, ſeiner Geſchichte und großartigen Literatur beſchäftigen will, ſei die Grümmerſche Schule dringend empfohlen. Dr. Paul Rubardt.

BERNHARD PAUMGARTNER: Mozart. Mit Noten, Handſchriftenproben und 8 Illuſtrationen. Gr. 8°. 496 S. Berlin, Wegweiſer-Verlag, G. m. b. H., für den Volksverband der Bücherfreunde.

Nun haben wir endlich die deutſch-öſterreichiſche Mozartbiographie, welche einmal kommen mußte. Der Komponiſt Bernhard Paumgartner, der 1887 in Wien geborene Sohn der berühmten Bühnenſängerin Roſa Papier, der Schwiegerſohn Peter Roſeggers und ſeit 1919 erfolgreicher künſtleriſcher Direktor des Salzburger Mozarteums, hat ſie mit ebenſo viel Liebe wie Sachkenntnis geſchaffen und ſich damit in die vorderſte Reihe neuzeitlicher Mozartbiographen geſtellt. Das Buch Paumgartners iſt ſelbſt ein Kunſtwerk, aus dem uns faſt auf jeder Seite Mozarts Herz und Geiſt entgegentreten, geſpiegelt aus der Seele eines heißfühlenden Muſikers von hoher Kultur, der mit vollſter Hingabe ſeinen großen Gegenſtand erfaßt hat und das, was er uns darüber zu ſagen hat, in vollendeter Weiſe geſtaltet und ein Bild des Künſtlers und Menſchen Mozart entrollt, wie es in dieſer Art wohl nur einem Süddeutſchen gelingen konnte, zugleich aber auch die Ergebniſſe der neueſten Mozartforſchung aus den Standardwerken von Abert-Jahn, Wyzewa und St. Foix und der einſchlägigen Zeitſchriftenliteratur nicht unbeachtet läßt. Das ſo ungemein vielgeſtaltige und reiche Weſen des großen Salzburgers wird frei von jeder falſchen Sentimentalität, geradlinig und ungeſchminkt vor uns hingeſtellt, und bei der Betrachtung der Tonwerke ſpürt man wohltätig an vielen Stellen die aus praktiſcher Erfahrung,*) alſo nicht nur aus dem Noten-, ſondern dem lebendigen Klangbild gewonnene Erkenntnis, was gerade bei Mozartſcher Muſik geradezu ausſchlaggebend iſt. An der Hand des Lebensablaufs und des ſchier ununterbrochenen Kunſtſchaffens des

*) So hat P., ſeitdem er in Salzburg wirkt, die überreiche Serenaden- und Divertiſſements-Muſik Mozarts bei ſeinen inzwiſchen berühmt gewordenen Sommerabendmuſiken im Hofe der Salzburger Reſidenz zu blühendem Leben erweckt. Vgl. die reizvolle Schilderung auf S. 171 ſeines Buches.

rätselhaften Musikgenies erleben wir die vielfachen Wandlungen seines Stils, seine besonderen Charakterzüge und Anschauungen, wie sie uns aus dem Briefwechsel mit den Seinen und andern Mitmenschen entgegentreten, aber auch seine kleinen menschlichen Schwächen und Unzulänglichkeiten im praktischen Leben, die überaus traurigen Lebensumstände, wie sie aus den Puchberg-Briefen so erschütternd sich offenbaren; alles tritt uns lebendig vors innere Auge, und sicher wird mancher zukünftige Leser des Buches, der zwar Mozarts Musik schon längst liebte, dem Menschen aber noch nicht nähergetreten war, durch dieses Buch geradezu gleichsam in ein persönliches Freundschaftsverhältnis zu Mozart gelangen, wie es nicht so leicht bei einer anderen Biographie des Meisters der Fall sein dürfte.

Das fast 500 Seiten starke Werk umfaßt 46 Kapitel und gliedert sich in vier Bücher, von denen die äußerst fesselnd und sehr selbständig geschriebenen beiden ersten mit den Untertiteln „Erkenntnis, Typus, Zeitstil" (erstes Buch) und „Landschaft, Heimat, Familie" (zweites Buch) gleichsam die Grundlage bilden für das in den beiden folgenden Büchern (Kap. 14—46) entwickelte Lebens- und Schaffensbild: „Kindheit, Lehr- und Wanderjahre, Befreiung" (drittes Buch) und „Der Meister" (viertes Buch). Sachliche Anmerkungen, Literatur- und Quellennachweis, Namenregister*) sowie Verzeichnis der Illustrationen folgen am Schlusse des Bandes, der auch einige noch nicht in andern Biographien veröffentlichte Faksimiles der Noten- und Briefhandschrift Mozarts, sowie eine Anzahl zum Teil noch wenig bekannter Mozartbildnisse (meist aus dem Mozarteum und dem Salzburger Stadtmuseum) enthält. Im Vorwort spricht sich Paumgartner über den Zweck seiner Arbeit wie folgt aus: „Das wunderbare Bild Mozarts, sein Leben, seine Entwicklung und sein Werk im Geiste unseres Jahrhunderts, doch aus dem Spiegel einer fernen Zeit zu erkennen, die sein Genie in ihren tiefsten kulturellen Erscheinungen zu ewiger Formung zusammenschloß und seine liebe, verehrungswürdige Gestalt ohne den sentimentalen Anekdotenkram der Populärliteratur allen, nicht nur den Eingeweihten im sonnenhellen Reiche der Musik, menschlich und künstlerisch nahezubringen." Und am Schlusse des Vorworts heißt es: „Meine Arbeit will ja nur Anreger sein, das große Erlebnis immer wieder im andachtsvollen Genießen der ewig jungen Musik selbst zu finden. Vermag das Buch dazu noch eine helle, fröhliche Liebe zur trauten Menschenerscheinung des Unsterblichen im Herzen jener zu entzünden, die ihn nur um seiner Kunst willen liebend verehren, dann hat es den schönsten Lohn seines Bemühens gefunden." Zu diesen Worten will ich nichts hinzufügen, als daß ich nach dem Durchlesen des Buches aus voller Überzeugung bestätigen kann, daß das Ziel, welches sich der Verfasser gesetzt hat, darin in hohem Grade erreicht ist und daß man von Herzen nur wünschen kann, es mögen alle musikalischen Mitglieder des Volksverbandes der Bücherfreunde von der hier ausstrahlenden Wärme der Erkenntnis entzündet werden zu gesteigerter Empfänglichkeit für die unerschöpflichen Kostbarkeiten des Mozartschen Lebenswerkes.*) Darüber hinaus soll aber der Wunsch ausgesprochen werden, daß das Werk recht bald der Allgemeinheit der Musikfreunde zugängig gemacht werde. Auf einen Verband, der doch niemals die Allgemeinheit der Musikfreunde umfassen kann, darf m. E. ein solches Buch nicht beschränkt bleiben, das gehört der ganzen musikalischen Welt.

E. Lewicki.

LUCIE SCHERL: Auf zum Tanz, Jubelklänge, Feierstunden. Volksliedertänze. Buchschmuck und Notenschrift von Felix Albrecht und Helmuth Grundner; Lautensätze von Georg Sparmann. Verlag Eduard Bloch, Berlin.

Drei ganz entzückende Kleinigkeiten bringt uns der Verlag Bloch hier in diesem Werkchen und gibt damit die rechte Einstimmung zur frohen Tanzfeier im Freien. Allen an diesen Heftchen beteiligten Künstlern gebührt ein Sonderlob: Auswahl der Tanzmelodien und Tanzbeschreibungen sind geschickt und geschmackvoll; die reizenden Zeichnungen und stilvollen Noten Albrechts, sowie die wirkungsvollen Silhouetten Grundners gestalten die Büchlein zu feinen Geschenkgaben. Und endlich hat Georg Sparmann gute, klangvolle und leicht spielbare Lautensätze zu den Liedern geschrieben. Volkstanz mit Lautenbegleitung sollte eigentlich selbstverständlich Regel sein. Trotzdem enthalten die meisten erschienenen Sammlungen von Volkstänzen ausschließlich Klaviersätze. Dabei erscheint unklar, ob beabsichtigt ist, den Volkstanz im geschlossenen Raum zu pflegen (was mir sinn- und stilwidrig erscheint) oder ob eine instrumentale Begleitung nur zur Einübung der Tänze dienen, bei der Ausführung aber wegfallen soll (das wäre ein

*) Für die zweite Auflage wäre ein Sachverzeichnis erwünscht, auch behalte ich mir vor, dem Verf. eine Anzahl sachlicher Anmerkungen, die mir beim Lesen des Buches eingefallen sind, mitzuteilen.

*) Es sei bemerkt, daß Mozarts Werke in den Rundfunkspielfolgen unter den Klassikern heute der Aufführungszahl nach an erster Stelle stehen, wie man in jedem Hefte der großen Rundfunkwochenschriften nachprüfen kann.

bedauerlicher Verzicht auf gegebene Möglichkeiten). Alſo beſonders auch wegen der Lautenbegleitung ſeien „Jubelklänge“ und „Feierſtunden“ der Jugend empfohlen. Das Heftchen „Auf zum Tanz“, dem die Begleitung bis jetzt leider noch fehlt, wird in der nächſten Auflage hoffentlich den Geſchwiſtern nicht mehr nachſtehen. E. Wild, Leipzig.

E. RUPP: Die Entwickelungsgeſchichte der Orgelbaukunſt. Verlag Benziger, Einſiedeln-Waldshut.

Bei allem Reichtum, bei aller Vielſeitigkeit unſerer deutſchen Muſikliteratur fehlte bisher ein Werk, das die Geſchichte der Entwicklung der Orgel von den „beſcheidenſten erſten Anfängen bis zur heutigen ſtolzen Höhe dieſes königlichen Inſtrumentes zuſammenfaſſend und überſichtlich darſtellte. Frühere Arbeiten auf dieſem Gebiet waren zumeiſt veraltet, teilweiſe auch in fremder Sprache geſchrieben und ſchlecht überſetzt, ſchwer zu erhalten oder ganz vergriffen. Hier kommt Rupp's Werk in der Tat einem ſtarken, längſt gefühlten Bedürfnis entgegen.

Rupp, beſtens bekannt als trefflicher Organiſt der ehemaligen evangeliſchen Garniſons-, jetzigen St. Paul-Kirche in Straßburg, in praktiſcher Hinſicht ein feinſinniger Künſtler, in theoretiſcher Beziehung wohlerfahrener Orgelbaugelehrter, hat ſeine Aufgabe, ſowohl auf muſikaliſch-äſthetiſchem wie auf techniſch-konſtruktivem Gebiet in der denkbar vollendetſten Weiſe gelöſt. Auf ſtreng wiſſenſchaftlicher Grundlage, mit peinlichſter Gewiſſenhaftigkeit wird die Entwicklung der Orgel aus dem Altertum und Mittelalter verfolgt bis zu ihrer Blüte zu Silbermann's Zeit, über Verfall und Wiederaufſtieg bis zu unſeren Tagen. Dem deutſchen Orgelbau ſind ausländiſche Schulen gegenüber geſtellt, neben der franzöſiſchen und elſäſſiſchen, der ſchweizeriſchen und anglo-amerikaniſchen, zum erſten Mal auch die italieniſche und ſpaniſche Schule, und eröffnen Ausblicke und Umblicke von erſtaunlicher Weite und Großartigkeit. Faſt 100 hervorragend gelungene Abbildungen von Orgelproſpekten und pinotiſchen aus allen Zeiten und Ländern ergänzen Rupp's Ausführungen in der anſchaulichſten Weiſe und verleihen dem ganzen Werk einen ganz beſonderen Wert. Neben dem Orgelbau ſelbſt mußte naturgemäß auch das Orgelſpiel, gelegentlich ſogar auch die Orgelliteratur, in den Kreis der Betrachtungen gezogen werden; polemiſche Auseinanderſetzungen ſind nicht vermieden, wohl auch gar nicht vermeidbar, gehört doch Rupp zu jenen Künſtlern, die, Hand in Hand mit Albert Schweitzer, ſchon ſeit vielen Jahren für die Vereinfachung der modernen Orgel, für die Vereinheitlichung des Orgelbaus überhaupt mit überzeugungstreuem Eifer und nicht ohne glücklichen Erfolg kämpfen. Dabei iſt Rupp's Schreibweiſe auf jeder Seite ſo geiſtvoll, flüſſig und anregend und feſſelnd auch dann, wenn man dem Verfaſſer die mancherlei Vorausſetzungen und Folgerungen oder beim Vergleich zwiſchen deutſchen und franzöſiſchen Orgeln nicht unbedingt beizuſtimmen vermag.

Wie dem auch ſei, Rupp's Monumentalwerk, entſtanden aus einer Reihe ſchon früher in der „Zeitſchrift für Inſtrumentenbau“ erſchienenen Abhandlungen über „die Zukunft der Orgel“, ſteht auf dem Gebiet der Orgelliteratur an erſter Stelle und wird nicht nur für den Fachmuſiker und den Orgelbauer, ſondern auch für jeden Kunſtfreund überhaupt, nicht zum mindeſten auch Kirchenbehörden, ja ſelbſt für Architekten eine unverſiegbare Quelle reichgeſtaltiger Anregung, aufrichtigſter Freude bilden. Dem hochgeſchätzten Verfaſſer ſowie dem ſeiner hohen Verantwortung bewußten Verlag iſt der herzlichſte Dank für ihre prächtige, unübertreffliche Gabe gewiß. ts.

FOLK DANCES OF THE WORLD. Danses populaires de tous pays. Bernard van Dieren, Netherland Melodies. Oxford University Press, London. (Leipzig, Schuberth & Co.)

Die im Juli/Auguſtheft 1928 ausführlicher beſprochene Sammlung von Volkstänzen aus aller Welt, unter denen die deutſchen noch immer fehlen, hat in vier dünnen Heften mit bretoniſchen und ungariſchen Volkstänzen eine Fortſetzung gefunden. Sowohl die bretoniſchen Dudelſackmelodien in der Bearbeitung von Paul Ladmirault wie die ungariſchen in der von Emma Kodaly bewahren bei aller künſtleriſchen Freiheit der Behandlung den friſchen Erdgeruch und die launige Primitivität ihrer Herkunft.

Dagegen können die zwölf im ſelben Verlag erſchienenen Bearbeitungen niederländiſcher Volksmelodien von Bernard van Dieren für Klavier zu zwei Händen nur als abſchreckende Beiſpiele von Volksliedmißhandlungen dienen. Einfache, inniguaive Melodien, darunter ſo bekannte wie das Gebet „Wir treten zum Beten“ und „Berg op Zoom“ ſind hier durch preziöſe und geſucht modiſche harmoniſche Künſteleien in der geſchmackloſeſten Weiſe verſtümmelt und zu widerlichen Fratzen verzerrt. Dr. Heinrich Möller.

KURT WOEBLER: Sechs Motetten für 4ſt. gemiſchten Chor. Selbſtverlag. Charlottenburg.

Über die Eigenart des Komponiſten wurde in der Januar-Nummer 1929 Seite 28 bereits geſprochen. Ein Reis auf dem Stamme Paleſtrina treibt hier völlig neuartige Blüten. Wie er in den 5 lateiniſchen Motetten und einer deutſchen mit den wortgeborenen tonalen Motiven, in ſtreng linear polyphoner Führung durch die Tonarten eilt, ſie in den herrlichen Dreiklangsfarben immer heller aufleuch-

ten läßt, muß uns Heutigen als ein Wunder erscheinen, geboren aus heiliger Intuition und eiserner Selbst-Disziplin.

DERSELBE: 7 lateinische Motetten. Anton Böhm u. Sohn. Augsburg und Wien.

Seelisch, wie künstlerisch vielleicht noch reifer, als die vorigen, tragen sie die gleichen Stilmerkmale, sind unter Ausschluß chromatischer Fortschreitungen ebenso leicht ausführbar. A. E.

ALLESSANDRO DE BONIS: Sonata in Re per Organo op. 12. Sten, Torino.

Drei Sätze im Übergangsstil. Der erste, am meisten geschlossen, bringt ein schlichtes Grundmotiv in imitatorischer Gestaltung mit dem Gegensatz eines mehr homophon begleiteten Gegenthemas, beides in überkommener Tonalität. Der zweite, gespalten zwischen der ergreifenden Tonalität eines expressiven Hauptgedankens und der begrenzten zweier erdhaft gesunden Gegensätze. Der dritte vermittelnd, mit Hauptwirkung heiterer Melodie, erhebt sich gegen den Schluß hin zu fugierter Wiederkehr des Hauptgedankens. Das Ganze durch Melodik und Form gewinnend und beachtlich. A. Egidi.

PROF. DR. SCRIPTURE: Anwendung der graphischen Methode auf Sprache und Gesang. Leipzig, A. Barth.

In den vielen Büchern, die über Sprache und Gesang erscheinen, findet man recht viele falsche und veraltete Ansichten, die sich wie eine ewige Krankheit fortzuerben drohen. Das vorliegende Buch des bekannten Wiener Phonetikers bringt nur Richtiges und Wissenswertes. Der Verfasser führt seine Apparate vor, zeigt ihre Behandlung und erklärt die entstandenen Kurven. Hier können wir klar und deutlich ablesen, wie geatmet ist und die Art der Stimmschwingungen beobachten und begreifen. Dabei treten auch dem fachmännisch gebildeten Leser manche Neuerungen entgegen. Der 5. Teil behandelt ein altes Gebiet mit neuen Methoden. Eine Verszeile wird als Strom von Sprachenergie betrachtet; nach Feststellung bzw. Messung der physikalischen Eigenschaften wird die Energiekurve aufgestellt und die Verteilung der Kräftezentroide ausgerechnet. Aus den Resultaten ist eine vollständig neue Verswissenschaft entstanden. Der 6. Teil soll eine Grundlage für die Sprachneurologie liefern. Die Anwendung der graphischen Methode auf den Taubstummenunterricht ist auch ein neues Gebiet, dessen praktische Auswertung schon in Angriff genommen wird.

Das Buch kann jedermann empfohlen werden, der sich ernstlich und etwas mehr mit Stimme und Sprache befassen will, als es leider ein Heer von Sängern und Sprechern zu tun pflegt.

Dr. Adolf Moll.

SAMUEL SCHEIDT WERKE, herausgegeben von Gottlieb Harms. Bd. II/III. Hamburg, Ugrino-Verlag 1928. VIII u. 71 S. 2°.

Wer sich auch nur oberflächlich mit der Musik des 17. Jahrhunderts beschäftigt hat, weiß, welche bedeutende Rolle der Hallenser Meister Samuel Scheidt, einer der norddeutschen Schüler des berühmten Amsterdamer Organisten Jan Peter Sweelinck und nach dem Urteile der Zeitgenossen eines der 4 großen S im Alphabet (Schütz, Schein, Scheidt, Schulz) als Meister der Orgel wie als Komponist überhaupt gespielt hat. Max Seiffert hatte bereits sein Tabulaturbuch von 1624 in den „Denkmälern deutscher Tonkunst" vorgelegt. Seine Arbeit setzt der Ugrino-Verlag fort. Die von Gottlieb Harms herausgegebene Gesamtausgabe bindet sich nicht an die chronologische Folge der Werke und legt nach Veröffentlichung des Tabulaturbuches von 1650 nunmehr einen Band Kammermusik mit den 1621 in Hamburg erschienenen 4—5stimmigen und vornehmlich für Streichinstrumente bestimmten Tanzformen Paduana, Galliarda, Couranta, Allemande, Intrada, Canzonetta mit Generalbaß vor. Es ist eine leicht eingehende Musik, die wie in alter Zeit in gratam Musices studiosorum unsere Musikbeflissenen mit ihrem unkomplizierten Charakter eine ungetrübte Freude zu schaffen vermag. Schülerorchester und Hausmusiken sollten sich diese Literatur nicht entgehen lassen. Für die unmittelbare praktische Verwendbarkeit wäre es erwünscht gewesen, den Generalbaßpart ausgesetzt zu sehen.

Johannes Wolf.

DR. ADAM GOTTRON: Händelsche Orgelmusik für Harmonium und Streichquartett. 3. Folge. Heft 3. Volksvereinsverlag. München-Gladbach.

Dieser Ausgabe liegt nicht Händels Original zu Grunde, sondern Dr. Max Seifferts Bearbeitung bei Breitkopf und Härtel. Dr. Seifferts Ausgestaltung der melodischen Linie, seine Ausfüllung der Harmonie, sein Continuosatz sind haarklein und ohne Quellenangabe übernommen. A. Egidi.

THEODOR KROYER: Walter Courvoisier. Drei Masken-Verlag Bln.-München 1929, 108 S. 8°.

Th. Kroyer entwickelt in der nur 89 Seiten zählenden Biographie ein lebensvolles Bild des in München lebenden Meisters. Nach einer knappen Skizzierung der Familiengeschichte läßt Kroyer Courvoisier selbstbiographisch berichten, woraus wir das Wesentliche seines Werdens und seiner Künstlerschaft erfahren. Dann beginnt Kroyer die Charakterisierung der Werke im allgemeinen (S. 26) und von S. 32 im einzelnen in einer dem Stoff entsprechenden Anordnung und Wichtigkeit. Die Besprechung der 200 Lieder (!), der Chorkompositionen, der Bühnenwerke und abschließend der

Instrumentalmusik zeugt von einer ebenso herzlichen Verehrung wie aufrichtigen, selbständigen Haltung des Verfassers zu seinem Künstler. Th. Kroyer's ruhig-sachliches Urteil, sein klarer anschaulicher Stil können lebhaft dazu beitragen, sich wieder für den Komponisten Courvoisier zu interessieren, der wie mancher andere sympathische Künstler der solid-gediegenen Richtung durch die letzten Entwicklungen stark in den Hintergrund gedrängt worden ist. — Ein Verzeichnis der Werke beschließt die knappe, gehaltvolle Biographie.

Dr. Friedrich Welter.

CH. SANFORD TERRY: J. S. Bach, eine Biographie mit einem Geleitwort von Prof. D. Dr. K. Straube und 55 Bildtafeln. XVI u. 396 S. Inselverlag Leipzig, 1929.

Fast unübersehbar ist die Literatur über Seb. Bach und dabei stets die Möglichkeit vorhanden, daß neue Funde uns weitere Schriften liefern, Bausteine, um allerlei Lücken im „Leben" Bachs auszufüllen; daher die Notwendigkeit entsteht, von Zeit zu Zeit die vorhandenen Lebensbeschreibungen des Meisters zu ergänzen und auf den Stand der laufenden Erkenntnis zu bringen. Diesen Dienst an Bach hat uns jetzt der eifrige englische Bachforscher und Kenner europäischer Geschichte Ch. S. Terry geleistet. Nicht daß etwa nun Spittas, Schweitzers und anderer Männer Bachbiographien überflüssig wären, aber so, daß wir hier das „alte" Wissen um Bachs Lebensgeschichte, Persönlichkeit und Kunstbetätigung — wie auch seiner Familie — vereint finden mit alledem, was seither emsige Forschung und guter Zufall ans Licht gebracht haben. Der Verfasser legt sich von vornherein die Zügel einer gewissen Beschränkung an und verzichtet auf eine Besprechung der Werke, soweit dies möglich ist, und gibt eine mit stets spürbarem Fleiße gearbeitete — im Gegensatz zu Spitta — auch weiterem Kreise zugängliche, gut lesbare Darstellung, wie des Ambrosius Bach vierter Sohn seine Schwingen regt, wächst und wächst, bis er auf einsamster geistiger Höhe das unvergeßlich, unvergleichlich Große seiner Musik schafft. Eine Fülle von Anmerkungen und Hinweisen unterstützt den laufenden Text; knapp und doch ausführlich genug ist die Schilderung der Umwelt Bachs in den einzelnen Orten seines Wirkens, die auch allerlei Neues bietet; gewiß, mancher Freund Bachs hätte den Wunsch, das Bild einzelner Persönlichkeiten aus dem Umkreis Bachs (z. B. Leipzig) noch ein wenig lebensvoller gezeichnet zu sehen, gewiß, daß dem Buche noch kleine Mängel anhaften z. B. weil die Quellen, die Spitta und Bitter noch benutzten, verschüttet sind, wie hinsichtlich der Orgeln in Arnstadt und Mühlhausen — die Disposition der Arnstädter Orgel kann ursprünglich im Pedal keine Hohlflöte 8′ gehabt haben! —, aber ist nicht immer auch das Beste, was fleißige Forscher leisten, trotz aller Mühe und Begeisterung letzten Grundes, wie alles Menschliche, nur Stückwerk? Besonders Abschnitt VI „Bach in Cöthen" ist ein Zeugnis, wie mühsam und eifrig Terry den neuentdeckten Stoff verarbeitet, nicht weniger allerlei Nachrichten über das Leipzig Seb. Bachs. Einzelheiten wird mancher vielleicht anders sehen, Kleinigkeiten verbessern, z. B. S. 244 den Titel: Praefecten ‚schlecht", den vielleicht die Übersetzung aus dem Englischen verursachte; oder die ständige, unkirchliche Bezeichnung Libretto statt Text einer Cantate, was beides an Spitta gewöhnte Leser befremdet; auch das chronologische Verzeichnis der Kompositionen (vgl. S. 363 für Orgel) wird überprüft werden müssen; nur ein Beispiel sei genannt: „Sei gegrüßet, Jesu gütig" gehört in voller dritter Fassung bestimmt der Weimarer Zeit Bachs zu; aber alles in allem ist dies Buch ein Gewinn und allen Bachforschern eine Freude; es ist der Weg zu einer wirklich abschließenden Lebensschilderung Bachs, die wir dann haben werden, wenn auch seiner Söhne und Schüler Leben, deren Erforschung ja immer noch Neues über ihren Lehrer bringen kann und wird, einmal offen vor unseren Augen liegt.

H. Löffler.

Kreuz und Quer.

Ein Farbenbühnen-Klavier.*)

Ein neues Wunder des Konzertsaals: — es nennt sich „Chromatophon". Deutsch — und zugleich auch sachlich — kann es besser als ein Farbenbühnenklavier bezeichnet werden. Anders als das fälschlich sog. „Farblicht klavier" A. Lászlós (bei welchem Klavier und Projektionsapparat zwei voneinander völlig unabhängige Dinge sind) fußt diese neue Erfindung auf dem an sich nicht glücklichen Vorurteil, daß die gesamte Farbenapparatur vom Klavier aus zu handhaben und von ein und derselben Person, dem Virtuosen, bedient sein müsse. Nicht weniger als 28 Pedale, 18 Register und 3 Walzen (letztere zur Abtönung der Lichtstärke) machen ihm denn auch neben seiner eigentlichen pianistischen Aufgabe ordentlich zu

*) Vergleiche hierüber auch Austriaca. (D. Sch.)

schaffen. Der Erfinder, Baron Anatol Vietinghoff-Scheel — im Kriege Schüler des Petersburger Konservatoriums (vor allem Glasunows), heute nach mancherlei Irrfahrten als Professor des Klavierspiels in Graz gelandet) — ist ein respektabler Pianist, durchaus Ausdruckskünstler und zugleich guter Techniker; seine vielen unmäßigen rubati u. dgl., die auf Rechnung des Farbenspuks (und der Dunkelheit im Saale) zu setzen sind, können diesen Gesamteindruck nicht schmälern. — Der eigentliche Apparat ist ein bühnenartiger Bau, der sich rückwärts über dem Klavier auftürmt, einen unsymmetrischen Ausschnitt in der Mitte. Der Vorhang vor diesem Ausschnitt tut sich auf, und im Hintergrunde erscheint, je nach der Art des Vortragsstücks, eine vorhangartig stilisierte Kulisse, auf der in mehr oder minder engem Zusammenhang mit den einzelnen Tönen des Klaviers ein harmonischer Wechsel vornehmer Farbenbeleuchtungen, satzweise verschiedenfarbig grundiert, sich abspielt. Das Farbenspiel kann aber auch in einen besonderen weißen Bogen im Rahmen des Bühnenausschnitts verlegt werden, wo es zu einem erheiternden Springtanz farbiger Lampione wird. In dieser letzteren Behandlung brachte Vietinghoff seine Bearbeitung des Chopinschen Minutenwalzers; womit er einen unzweifelhaften Publikumserfolg erzielte. Beide Wirkungen, die Rahmen- und die eigentliche Bühnenwirkung, werden übrigens auch verbunden. Sein Bestes gab Vietinghoff leider erst zum Schluß des Programms: die bisher starren Hintergründe lösten sich hier in bewegte Szenerie, mit einer seitlichen und einer Aufwärtsbewegung, auf. Debussys „Versunkene Kathedrale" erscheint, schattenhaft umrissen, am Boden des Hintergrunds; ebenso phantomhafte Wellen, in gotische Spitzbögen stilisiert, rollen langsam darüber hinweg, empor; dazu ein edles gedämpftes Farbenspiel: — ein Kunstwerk! Hier wäre denn auch die Zukunft von Vietinghoffs Experiment. Ähnlich wie die Versuche Lászlós, nur sinniger und edler stilisiert, bedeuten sie ein spätes Wiederaufleben des Impressionismus. Mehr Impressionismus also! mehr Debussy! Es ist wie mit dem Tanzen nach Musik. Es gibt Tanzmusik; es gibt tanzbare Musik; es gibt untanzbare Musik. Man muß die nach Farbe und Bild verlangende Musik herausfinden: vor allem den Impressionismus. Der urgewaltige Erlebnis- und Geschehnisgehalt einer Chopinschen Nocturne oder gar A-dur-Polonaise verträgt nicht eine so flächenhaft formale, spielerisch artistische Ausdeutung, und überhaupt nicht die Ablenkung des inneren durch das äußere Auge. Zum mindesten reduziert sich hier die Aufgabe einer Farbenbegleitung auf etwas viel Allgemeineres: den Rahmen der Darbietung, den Saal, auf eine passende Farbenwirkung zu stimmen. Hier allerdings liegt nach Vietinghoffs eigener Angabe sogar der Ausgangspunkt seiner Erfindung: er hörte einmal die Mondscheinsonate in einem rot beleuchteten Saal und fand dies — gewiß mit Recht — unangemessen. Im allgemeinen freilich ist der Musiker viel zu wenig Augenmensch, um sich von derlei Umgebungsverschiedenheiten bekümmern zu lassen. Aber es ist nicht ausgeschlossen, und jedenfalls zu hoffen, daß die Opernregisseure für eine sinnvolle Wahl der richtigen Beleuchtung und Szene zur richtigen Musik bei Vietinghoff in die Schule gehen werden. Dr. Albert Wellek, Wien.

Männerchorstil und lineare Polyphonie.

Diese für die Zukunft der Männerchöre wichtige Frage ist neulich durch ein Konzert des Leipziger Männerchors unter seinem Dirigenten Prof. Gustav Wohlgemuth auch in breitere als nur Sängerkreise getragen worden. Es wurden drei ältere Volkslieder sowohl in modern polyphonem wie hergebracht harmonischem Satz gesungen, die Zuhörer sollten selbst entscheiden. Hierauf kommt es nun weniger an als auf die Sänger selbst, darauf nämlich, ob sie an polyphonem Singen Feuer fangen und deshalb mit Lust und Liebe an die Bewältigung der ihnen ungewohnten Aufgabe gehen oder nicht. Mit Recht weist Wohlgemuth in einem längeren Aufsatz darauf hin, daß für 90 Prozent der Vereine schwierigere Aufgaben, ob harmonischer oder kontrapunktischer Art, überhaupt nicht in Betracht kommen, weil die musikalischen Voraussetzungen fehlen. Den Sängern also etwas zuzumuten, was sie überhaupt nicht oder nur mit Aufgebot äußerster Anstrengungen bewältigen können, ist ein Experiment, das,

an sich aussichtslos, lediglich schwersten Schaden anrichten kann, weil ungenügend vorbereiteten Sängern alle Freude am Singen genommen wird. Das schließt mit ein, daß dort Versuche gemacht werden, wo die Voraussetzungen gegeben sind, wie es ja auch geschieht. Aber auch hier wird die Forderung erhoben werden müssen, daß ein neuer Stil die Sänger erobert, oder besser und genauer, daß Werke in dem neuen Stil geschrieben werden, die so viel Kraft und Schönheit aufweisen, daß es die Sänger reizt, die Schwierigkeiten im Hinblick auf eine wertvolle künstlerische Eroberung zu besiegen. So war es vor etwa vierzig Jahren mit den Hegarschen Chören, die zunächst ganz ungewohnte Schwierigkeiten boten. Sie wurden aber besiegt und tatsächlich ist es so weit gekommen, daß sich mittlere und sogar kleinere Chöre an diese Werke wagten und sie mit einem Eifer studierten, der zum mindestens höchst anerkennenswert war. Heute sollen natürlich auch hier umgekehrte Verhältnisse herrschen: Nicht das freie, starke, einer echten Persönlichkeit entsprungene Kunstwerk soll entscheidend sein, sondern in einem bestimmten Stil geschriebene Werke der Kunst. Man beachte wohl den hier gemachten Unterschied zwischen Kunstwerk und Werken der Kunst. Letztere können fabriziert werden gerade so gut wie hunderterlei Gegenstände, und zwar in beliebiger Zahl, welche Bewandtnis es hingegen mit Kunstwerken hat, wußte man wenigstens bis dahin. Wie weit nun der polyphone Stil für den Männerchor Geltung haben kann, muß sich nun eben an Hand von Kunstwerken erst zeigen; im harmonisch-kontrapunktischen Satz haben wir bekanntlich manches Gute. Daß der lineare Kontrapunkt, der ja durchaus Selbstzweck ist, im Männerchor heimisch werden kann, halten wir für vollkommen ausgeschlossen, auch deshalb, weil er dem Wesen des Lieds, das immer den Grundstock für den Männerchor bilden wird, entgegengesetzt ist. Daran ändern auch die Volkslied-Bearbeitungen des 16. Jahrhunderts nichts.

Ein großer Tag des mitteldeutschen Senders.

Das Programm der „Mirag" für den 1. Januar ist, abgesehen von der beispiellosen Reichhaltigkeit, auch vom kulturellen Standpunkt etwas derart Besonderes, daß es wohl verdient, hier vollständig mitgeteilt zu werden. Dem Programm liegt offenbar der Gedanke zugrunde, die verschiedenen Kunststätten des mitteldeutschen Bezirks zu Darbietungen heranzuziehen, wodurch sich auch die wohl einzigartige große Zahl derartiger Stätten in diesem Teil Mitteldeutschlands ergibt.

Die Darbietungen begannen schon in der Nacht; das Arbeiter-Bildungs-Institut in Leipzig, das seit der Revolution an Silvester nachts 12 Uhr die 9. Sinfonie (einst unter Nikisch) zur Aufführung bringt, gab diese aus der Alberthalle durch. Mitwirkende waren das Leipziger Sinfonieorchester, die Michaelschen Arbeiterchöre und ein vorzügliches Solistenquartett, unter Leitung von Alfr. Szendrei. Morgens 8 Uhr hörte man Turmblasen, ausgeführt vom Leipziger Trompeter-Bund, Meissen überträgt 10 Minuten lang das Porzellan-Glockenspiel von der Frauenkirche, ein Orgelkonzert aus der Jakobikirche in Chemnitz wird um 1/29 Uhr eingeschaltet, 9 Uhr meldet sich Gera mit einer Morgenfeier, ausgeführt von der Reußischen Kapelle mit Werken von Bach und Haydn (B. Vondenhoff). Dann eine kleine Pause: Um 11 Uhr steht Prof. Dr. H. Driesch-Leipzig am Mikrophon und spricht über „Der Mensch als Gestalter der Zukunft". Nun meldet sich Dresden (11.30) mit dem Mittagskonzert der Dresdner Philharmonie unter Th. Blumer (Werke von Gluck, Mozart, Dvořák, Nicolai, R. Strauß), und damit es auch an Unterhaltungsmusik am Mittagstisch nicht fehle, läßt um 13 Uhr Altenburg sein Mandolinenorchester erklingen. Weimar meldet sich 14 Uhr literarisch: Johannes Schlaf liest eigene Dichtungen, dann setzt aber sofort wieder der Musiksegen ein, eine halbe Stunde Kammermusik erklingt aus Dessau, die Herren spielen Schuberts g-moll-Quartett. Und nun hat für einige Stunden Halle mit der Übertragung von Humperdincks „Königskindern" aus dem Stadttheater das Wort. Um 18 Uhr wird Erfurt eingeschaltet, der Erfurter Motettenchor (H. Weitemeyer) singt ernste alte und neuere a cappella-Musik. Für eine Dich-

terstunde, die aber nur eine halbe Rundfunkstunde bedeutet, hat Jena um 19 Uhr das Wort (Lulu von Strauß und Torney) und dann beginnt die hervorstechendste Darbietung des ganzen Tages: das Gewandhaus sendet, und zwar zum überhaupt ersten Male, sein Neujahrs-Konzert unter Bruno Walter; mit Orgel wird begonnen (G. Ramin, der Regers „Morgenstern" Fantasie und Fuge spielt), Mozart jubiliert mit der Motette Exultate (M. Perras) und als zweiter Teil erklingt Bruckners 5. Sinfonie. Aber noch immer ist der Tag nicht zu Ende: Schon 21.30 grüßt die Jugend (junge Dichter und Literaten) das Neue Jahr, um dann Weimar zu einem Heiteren Konzert (Liebeslieder von Brahms) das Wort zu geben. Mit Presseberieht und Tanzmusik durch Schallplatten beschließt der Tag.

Eine spätere, der Musik ferner stehende Zeit wird dieses Programm mit sonderbaren Augen anschauen, und so dürfte es wohl auch nach dieser Seite hin ein Kulturdokument werden.

Meine Wünsche zum neuen Jahre.

Von Prof. Dr. h. c. Georg Schumann, Direktor der Berliner Singakademie.

Zu allen Zeiten, namentlich in solchen politischer Umwälzungen, erschollen Klagen um den Zerfall der Kunst. Auch Phil. E. Bach erhebt warnend seine Stimme um die Mitte des 18. Jahrhunderts, wenige Jahre nach dem Tode seines Vaters Joh. Sebastian, dessen Werke er selbst verfallen ließ: und es entstanden Haydn, Mozart, Beethoven.

In der Kunst prophezeien ist ein mißliches Geschäft. Das Suchen nach Neuem ist noch kein Beweis für den Zerfall, nur das Überschätzen dieser Versuche schädigt die gesunde Entwicklung. Mehr aber schädigt diese Entwicklung die Abkehr des Volkes von echter, wahrer Kunst und die Zuneigung desselben zu äußerlichen Zerstreuungen aller Art. Die deutsche Musik enthält so ungeheure Werte zur geistigen Erziehung des Volkes, daß jeder sich mitschuldig macht, der diese Werte nicht seinem Kreise nahezubringen sucht. Die Städte mögen Bestehendes stärker unterstützen und die Kirche soll endlich beginnen, die ungeheuren Schätze, die ihr große Meister verschiedener Jahrhunderte geschenkt haben, ihren Gottesdiensten wieder einzuverleiben. Dann brauchen wir noch nicht allzu trübe in die wenngleich dunkle Gegenwart zu schauen.

Ich fürchte nicht, daß es der deutschen Kunst auch in Zukunft an Meistern mangeln wird, solange Schaffende und Hörende sich nicht von der Erkenntnis abbringen lassen, daß Musik zu allen Zeiten Ausdruckskunst war und bleiben muß. Neues wird nur in diesem Sinne Bestand haben. Doch ein „Zurück" wäre zu wünschen.

Kehrt zur Hausmusik zurück!

Der viel und mit ebensoviel Unrecht geschmähte Dilettant bleibt doch der stärkste Förderer unserer Kunst. Ihm wünsche ich eine neue Auferstehung und der Kunst weniger — „Künstler".

Auf dem Wege zum „Einheits-Instrument"?
Eine „zeitgemäße" Betrachtung.

Mehr und mehr drängt die Kultur unserer Zeit zur Mißachtung des Persönlichkeitswertes. Die in das Schlagwort „Kollektivismus" gepreßte Zeitanschauung artet in einen Kampf gegen jegliche Individualität aus. Während die „Gebrauchsmusik" mit all ihren verschiedenen Arten und Entartungen als „Einheitsmusik" den Niederschlag jenes Kollektivismus auf schöpferischem Gebiet darstellt, ist die Abkehr vom Virtuosentum und die versuchte Überwindung des „aristokratischen" Kunstprinzips im Konzertsaal ein weiterer Schritt auf dem Irrweg des Kollektivismus. Es fällt nicht schwer, diese begonnene Entwicklungslinie seherisch bis zu einem mutmaßlichen Ziele fortzusetzen. Die Tatsachen selbst geben genügend Anhaltspunkte.

Die letzte Station war die Offensive gegen den Dirigenten. Als das dirigentenlose Leipziger Orchester in Berlin auftrat, ergab sich zur eigenen Überraschung und zur leb-

haften Entrüstung der Orchestermitglieder in den Kritiken eine vielfach politische Wertung dieses Unternehmens, was in Leipzig durchaus nicht der Fall gewesen war. Das Orchester erklärte denn auch, lediglich von künstlerischen Motiven ausgegangen zu sein, obgleich ein dirigentenloses Orchester des bolschewistischen Rußland als eigentliches und recht bezeichnendes Vorbild zu gelten hat. Es blieb aber Herrn H. H. Stuckenschmidt vorbehalten, in einem Aufsatz der „Vossischen Zeitung" die demokratischen Prinzipien seines Blattes auf musikpolitisches Gebiet zu übertragen und in dem Aufsatz „Der Mann überm Orchester" einen grundsätzlichen Standpunkt zu vertreten. Ganz entsprechend der Tatsache, daß „das 20. Jahrhundert einmal in der Weltgeschichte die Tat für sich in Anspruch nehmen wird, den Individualismus überwunden zu haben" — zu haben! Mit hämischem Grinsen wird die „naive Vorstellung des Publikums" bestätigt, daß der „Mann überm Orchester" eine Art von „musikalischem Verkehrspolizisten" darstelle, dessen „bißchen Persönlichkeit" eine „weit geringfügigere Rolle spielt, als die Öffentlichkeit wahr haben möchte". Ausdrücke wie „Individualitätsfimmel" und „Bluff" sind wohl angebracht bei unausrottbaren Dirigenten zweifelhaften Ranges, sie jedoch zu verallgemeinern in der Art, wie Stuckenschmidt die Verhältnisse darstellt, ist lächerlich. Die von einer für Berufskritiker beschämend geringen Sachkenntnis zeugenden Ausführungen erwecken jedoch den Anschein, daß der Angriff weniger dem Dirigenten, als dem aristokratischen Individualitätsprinzip gilt. Wobei immerhin unverständlich bleibt, daß der redselige Verfasser nicht auf seine eigene Individualität verzichten zu können glaubt, um als Apostel des „überwundenen Individualismus" aufzutreten. Denn seine Ansicht über das dirigentenlose Orchesterspiel dürfte gerade im Hinblick darauf, daß das Leipziger Beispiel noch nirgends Nachahmung gefunden hat, wie aber auch auf die völlig unerschütterte Stellung der Dirigenten, reichlich „individuell" sein.

Einige Jahre weiter — einige Jahrzehnte später, und Herr Stuckenschmidt wird in einem gesegneten Augenblick die Inspiration haben, daß in einem vollwertigen Orchester ja auch nur „aristokratische" Künstler sitzen, deren jeder eine „Individualität" für sich darstellt. Wozu brauchen wir eine derartige Vielheit von Instrumenten? Auf, laßt uns Propaganda für ein Instrument treiben, das dem demokratisch-kollektivistischen Einheitsprinzip vollauf gerecht wird. Wo bleibt das Einheits-Instrument, das sämtlichen musikalischen Anforderungen zu entsprechen vermag? Gemach — dieses Instrument befindet sich bereits im Bau. Und welcher Gattung gehört es an? Selbstverständlich der Klasse der Orgelinstrumente. Nicht der Kirchenorgel, nicht der Kino-Orgel, die heute schon eine Reihe von Orchesterinstrumenten zu ersetzen vermag. Nein: Die „Orchester-Orgel" wird dasjenige Instrument sein, welches das Ideal des Kollektivismus darstellt.

Aus Amerika kommt die Nachricht, daß mit einem Aufwande von mehr als einer Million Mark 300 Arbeiter der „Aeolian-Comp." die fünftgrößte Orgel der Welt mit 10374 Pfeifen und über 200 Registerzügen hergestellt haben. Dieses Instrument, das 20 Meter lang, 12 Meter breit und $7^1/_2$ Meter hoch ist, vermag die Musik von Militärkapellen und Sinfonie-Orchestern klanggetreu wiederzugeben, sowohl auf automatischem Wege als auch durch Handspiel.

Was brauchen wir also überhaupt noch lebendige Orchester? Fort mit den überflüssigen Zeugen einer verächtlich „individualistischen" Zeit, in der sich jeder Orchesterspieler als ein „Künstler" dünkte!!

Und weinend sitzt schließlich nur noch Herr Stuckenschmidt auf den Trümmern des Virtuosentums und des Orchesterkonzertes und schwelgt in Erinnerungen an eine Zeit, da es sich noch lohnte, dem Beruf eines Musikkritikers zu huldigen und mit der Feder in der Hand auf die Jagd nach „individualistischen" Objekten des selig entschlummerten Musiklebens zu gehen....

Dr. F. Stege.

Die Gefährdung der Zoppoter Waldfestspiele.

Seit Jahren bilden die Zoppoter Waldfestspiele einen hervorragenden Mittelpunkt künstlerischen und kulturellen Lebens. Eine Pflegestätte deutschen Geistes war entstanden, die von maßgebender Bedeutung für den deutschen Osten wurde und durch ihre Tätigkeit in deutschen Grenzlanden wichtigste Kulturarbeit leistete. Ein zweites Bayreuth, das dem Andenken Wagners diente. Wie nunmehr Max Donisch im „Tag" ausführte, machen sich seit einiger Zeit Unterströmungen bemerkbar, die darauf hinzielen, das entstandene Werk zu zerstören, billigeres Operngut, ja selbst die Operette auf diese Kunststätte zu verpflanzen. Die bekanntgegebenen Spielpläne der kommenden Jahre verraten, daß die Zoppoter Waldfestspiele bereits ihrer kulturellen Aufgabe untreu geworden sind. „Nichts kann die Lage greller beleuchten als die geradezu groteske Idee, für 1932 zu Ehren von Goethes Todesjahr des Franzosen Gounod Goetheverkitschende ‚Faust-Oper' anzusetzen!"

Wie der „Tag" erfährt, ist es in letzter Stunde nach heftigem Kampfe durch Eintreten von Stadtverordneten verschiedener Parteien gelungen, den Spielplan umzuwerfen und für die nächsten drei Jahre „Freischütz", „Tannhäuser", „Fidelio" und den „Ring" durchzusetzen. Damit ist die Gefahr noch nicht beseitigt. Die Opposition gegen Max von Schillings, die in diesem Falle wohl nur von kleinlichen Gründen diktiert sein kann, erwägt die Wahl eines anderen künstlerischen Führers. Es ist dringend zu wünschen, daß Parteigezänk dieser Kulturstätte fernbleibt und jede Gefährdung ihrer erhabenen Aufgabe vermieden wird.

Tagesglossen.

Von Fritz Stege.

In den Programmheften der Berliner Staatsopernkonzerte gibt der Komponist Kurt Weill einige Erläuterungen zu seiner neukomponierten Kantate „Lindberghflug". Da finden wir u. a. folgende, eine grundsätzliche Bedeutung vortäuschende Behauptungen: „Der Konzertsaal wird heute vor neue Aufgaben gestellt. Er gibt seinen ausschließlich feierlichen (?) Charakter und seine ausschließlich genußspendenden Funktionen auf. Er wird zu einem Laboratorium, in dem die neue Haltung der Musik und die neuen Beziehungen zwischen Publikum und Autor sich erweisen müssen. Er kann auch zu einer Art von Ausstellungsraum werden. So soll zum Beispiel der Lindberghflug durch die Konzertaufführung gewissermaßen „ausgestellt" werden, d. h. die Aufführung soll jene andere Verwertung vorbereiten, in der das Stück nicht mehr einem Publikum dargeboten wird, sondern in der es seinen praktischen pädagogischen Zweck erfüllt. Ein Konzertsaal, der gleichzeitig als Laboratorium und Ausstellungsraum dient? Man versäume nicht, sich der Gasmaske zu bedienen, um einem derartigen, von dem Laboratoriumsleiter Kurt Weill verbreiteten giftigen Bildungsnebel mit Erfolg standhalten zu können!

* * *

Soeben erschienen in der Universal-Edition in Wien Arbeiterchöre in der Sammlung „Proletarischer Chöre". Dem Text entnimmt man u. a. die Aufforderung an den „deutschen Sänger", er solle als des „Vaterlandes Kartaune" — töten, solle „Ohrfeigen austeilen an die muntern Herrn der Welt", und inzwischen wird die Religion veralbert in einem Tendenzchor gegen die „Pfaffen", gegen die Monarchen, die „Untertänigst guillotiniert" werden usw. Besonders köstlich sind die „Regiebemerkungen" des Komponisten. Beim „Lied der Arbeitslosen" ist zu lesen: „Dieses Lied singt man eigentlich am besten so: Zigarette im Mundwinkel, Hände in den Hosentaschen, lässige, etwas gebeugte Haltung, leicht gröhlend, damit es nicht zu schön klingt und niemand erschüttert wird." Das „Gröhlen" scheint überhaupt die schwache Seite des Komponisten zu sein, denn an einer anderen Stelle findet sich der Vermerk: „Diese Stelle soll nicht ‚schön' gesungen werden, sondern gröhlend!" Ob es unter der ernsthaft kunstliebenden Arbeiterschaft nicht noch genügend verständige Elemente gibt,

die mit einem derartigen Mißbrauch der Kunst nicht einverstanden sind? Man fragt sich vergeblich nach den Funktionen, die hierbei der Musik übrig bleiben. Wäre es nicht praktischer, die Musik ganz wegzulassen, um jedes Mißverständnis ein für allemal auszuschließen?!

* * *

Wie die „Deutsche Instrumentenbau-Zeitung" mitteilt, hat ein englisches Konservatorium, das „Wimbledon Conservatoire", das Spielen auf mechanischen Klavieren in den Lehrplan aufgenommen. Zwei „mechanische" Musiklehrer wurden verpflichtet um den Unterricht zu übernehmen. Ob der Schülerandrang sehr groß ist, verschweigt der Berichterstatter leider. Jedenfalls hat ein bereits in der Öffentlichkeit veranstaltetes mechanisches Klavierkonzert in der englischen Presse starkes Interesse gefunden. — Nun also! Vielleicht empfiehlt es sich, auch das Grammophonspiel als Lehrgegenstand an Konservatorien einzuführen? Aber bitte: Nur nach Methode Tonika-Do! Hoffentlich sind die entsprechenden Lehrbücher bereits in Vorbereitung!

* * *

Die in letzter Zeit aufgetauchten Gerüchte eines amerikanischen Kampfes gegen die Yazzmusik finden nunmehr durch bekanntgegebene Einzelheiten ihre Bestätigung. Amerikanischen Meldungen zufolge haben sich die führenden amerikanischen Musikverleger Carl Fischer und Leo Feist, sowie die „National Broadcasting Company" zu einer „Radio Music Company" zusammengeschlossen unter der Devise „Zurück zur Melodie!" Der Feldzug gilt dem Kampf gegen „alle musikalischen Motive", die „aus Angst, Verworrenheit und Aufregung" entstanden sind. Musik soll künftig „von dem Geist getragen werden, den wir bei ihr erwarten." Das Kapital dieser Gesellschaft besteht aus 600000 Dollar. — Eine zweifellos echt amerikanische Idee, die mit Unterstützung eines geeigneten Werbemittels und einer Bombenreklame sicherlich in amerikanischen Gesellschaftskreisen kräftige Sensation erregen wird. Es ist jedenfalls sehr aufschlußreich, zu erfahren, wieviel den Amerikanern eine Erneuerung ihres Musiklebens wert ist. — Und wie steht es bei uns? Werden die vom Yazzrausch betäubten und benebelten Musikhelden niemals zur Besinnung kommen und nach wie vor unbelehrbar bleiben?

Buntes Allerlei.

Berlin durchlebt wieder einmal seine üblichen Opernkrisen. Das ist kein besonders aufregender, sondern ein ganz normaler Zustand, der sich mit pünktlicher Regelmäßigkeit wiederholt. Letzthin war es Bruno Walter, jetzt ist es Kammersänger Leo Schützendorf, der für kontraktbrüchig erklärt und fristlos entlassen wurde. Die Namen und Personen haben sich geändert, das Endergebnis ist das gleiche, und die Berliner Presse füllt Spalten über Spalten mit dieser Sensation in einer Ausführlichkeit, die der vergossenen Druckerschwärze gelegentlich der Bruno Walter-Krise nicht nachsteht. Die in Berliner Musikerkreisen aufgeworfene Preisfrage „Lebt Intendant Tietjen noch?" findet eine befriedigende Aufklärung durch ein von ihm an die Presse versandtes Schreiben. Es ist bedeutungslos genug, im Falle Schützendorf-Tietjen nach Recht oder Unrecht zu fragen. Aber in Tietjens grundsätzlichen Ausführungen ist ein wichtiger Wahrheitskern erkennbar: Die Abwanderung von Opernkräften zur Operette, die Tietjen sehr richtig als einen der Hauptgründe jeglicher Krisengefahr darstellt. Solange dieser Übelstand nicht beseitigt ist, wird die Oper stets zu einem Scheinleben verurteilt sein, entblößt von ihren besten, publikumswirksamen Kräften. — Inzwischen drohen die Rotter-Bühnen, die der Staatsoper den besagten Kammersänger entführt haben, mit der Errichtung einer vierten, privat geleiteten Opernbühne in Berlin; der Städtischen Oper sind vom Magistrat die Stargehälter um eine halbe Million Mark gekürzt, angesichts der Geldverlegenheit in Berlin verlangt man energisch die Schließung der Kroll-Oper, und — — oh, es ist wieder allerhand los in Berlin, was nicht gerade zur Beruhigung der Gemüter, wohl aber zur Behebung der Langeweile erfolgreich beiträgt.

Kürzlich gewährte Richard Strauß dem deutschen Vertreter des „Courrier Musical" eine Unterredung, die sich im wesentlichen auf die Erstaufführung Straußischer Opern in Paris und Bordeaux bezog. Strauß erklärte seine Bereitwilligkeit, in Paris die „Salome" und den „Rosenkavalier" zu dirigieren, sowie im Herbst ein Sinfoniekonzert zu leiten. Gefragt, ob er keine Sinfonien mehr schreibe, gab Strauß zur Antwort: „Ich habe eine geschrieben, die unvollendet geblieben ist. Mehr und mehr bin ich zu der Überzeugung gelangt, daß für mich die Oper die vollkommenste Form des musikalischen Ausdrucks ist."

Alle maßgebenden französischen Musikverbände, vereinigt in der Fédération française de la musique, verwahren sich in der Öffentlichkeit, wie der „Temps" berichtet, gegen die Überflutung Frankreichs mit ausländischen Tonfilmen, die geeignet seien, französische Sprache und Kunst zu untergraben. Wo findet sich in Deutschland eine ähnliche Einmütigkeit in der Wahrung kultureller Interessen? Stattdessen wird Al Jolson aus dem Tonfilm „Der singende Narr" von einem Variété-Palast mit einer Tagesgage verpflichtet, die höher ist als die Summe, die Caruso für ein einmaliges Auftreten in Berlin erhielt. Wann wird Deutschlands Ausländerei einem Wiedererwachen berechtigten Nationalstolzes weichen?

Prof. Dr. John Meier, der ausgezeichnete Volkskundeforscher, hat schon im Jahre 1905 eine Sammlung der deutschen Volkslieder angeregt, die wissenschaftlichen Ansprüchen genügen soll, und der Verband deutscher Vereine für Volkskunde, an dessen Spitze heute Prof. Meier steht, hat sich des Planes angenommen. Am 1. Mai 1914 ist dann das Volkslied-Archiv als Zentralstelle begründet worden, mit einer literarischen Abteilung unter Leitung von John Meier in Freiburg i. B. und mit einer musikalischen Abteilung unter Leitung von Geheimrat Max Friedländer in Berlin. Nach der jüngsten Zusammenstellung umfaßt die Abteilung des handschriftlich Überlieferten zurzeit rund 100 000 Nummern, die Abteilung des schon Gedruckten rund 30 000 Nummern. Dazu kommen noch Märsche, Tänze, Jodler u. dgl., so daß sich die Gesamtzahl der Bestände zurzeit auf rund 160 000 Stück beläuft. Da die Anlage des Volkslied-Archives als vorbildlich gilt und von Fachleuten aus dem In- und Auslande aufgesucht wird, hat die Universität Chicago durch Prof. Dr. Archer Tayler die Bitte ausgesprochen, eine Kopie der gesamten Bestände zu erhalten. Das Ganze wird also photographiert, und im nächsten Frühjahr denkt man damit fertig zu sein. In naher Zukunft wird also auch in Chicago ein deutsches Volkslied-Archiv vorhanden sein, als wichtige Grundlage für die Kenntnis deutschen Geisteslebens und als Mittelpunkt germanistischer Studien.

Musikberichte und kleinere Mitteilungen.

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Arthur Piehler: „Der weiße Pfau", Oper (Münchner Nationaltheater).

Trude Rittmann: „Das Tanzlegendchen", Tanzpantomime (Stendal).

Ewald Dohrn: „Hinter uralten Mauern", ein romantisches Spiel von Liebe und Lustigkeit (München).

Verdi: „Simone Boccanegra", Oper (Berlin, Städt. Oper).

Konzertwerke:

Nikolai Lopatnikoff: Streichquartett (Berlin).

Robert Rehan: Ouvertüre zu einer heiteren Oper op. 8 (Halle, unter GMD. Band).

W. F. Gohlisch: Serenade für Streichorchester (Rundfunksender Hannover).

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Walter Braunfels: „Galathea", Oper (Köln).

Heinrich Zollner: „Heini, der Fidelbub" oder „Die drei goldenen Haare des Riesen", Märchenspiel (Freiburg i. B., unter Rich. Fried.)

Alberto Ghislanzoni: „Antigone", Erstlingsoper. (Rom, unter Ltg. d. Komp.)

Piotra Rytla: „Ijola", Oper. (Warschau.)

Jaroslov Kricka: „Der Ahnherr", Komische Oper. (Brünn.)

Albert Coates: „Samuel Pepys". (Münchner Staatsoper.)

Konzertwerke:

Julius Klaas: Suite f. Violine u. Klavier. (Radio Basel.)

Walter Niemann: Gartenmusik in 3 Sätzen nach einem Märchen von Oscar Wilde, op. 117. Für Klavier. (Kassel, Südwestd. Rundfunk, der Komponist.)

Walter Niemann: Bali, Visionen und Bilder aus dem fernen Osten, op. 116. Für Klavier. (Leipzig, Mitteld. Rundfunk, der Komponist.)

Walter Niemann: Vier Stücke (Hirtenmusik zur Weihnacht, Gavotte, zwei Elegien). Für Streichorchester. (Köln, Westd. Rundfunk, Dr. Buschkötter.)

A. Piechler: „Sursum corda" (Wien).

Conrad Beck: „Der Tod des Ödipus", dramatische Kantate für Chor, Soli, Org. (Mülhausen i. E).

Fritz Paltauf: Sonate f. Klavier (Wien).

Renzo Bossi: Requiem(Bremen, unter E. Wendel).

Carl Schadewitz: Gesänge f. gem. Chor und Kammerorchester, Quartett f. Sopr. Clav. V. Va. (Nürnberg).

Hlg. Hildegard von Bingen: „Ordo virtutum", geistliches Spiel (Bonn, unter Prof. Schiedermair).

Erich Walter Sternberg: 6st. A-cappella-Chor mit Tenorsolo und Sprecher nach Texten von Jehuda Halevy (Berlin).

Günther Raphael: Kammerkonzert f. Violoncello, Bläser und Streichorchester (Berlin).

H. W. v. Waltershausen: „Alkestis", Gedicht mit Chören und Orchester („Deutsche Stunde", München).

Fr. Corbinian Rother: Messe zum 75. Immaculata-Jubiläum München).

Lindner: Elisabethenmesse (Fürstenfeldbruck).

F. Weingartner: Sinfonie Nr. VI („La Tragica"), op. 74 (Basel).

Joseph Marx: Nordlandsrhapsodie (Wien).

Hans Wedig: „Kleine Sinfonie", op. 5 (Sinfoniekonzert der Berliner Staatsoper).

Heinrich Zöllner Streichquartett f moll, op. 88 (Süddeutscher Rundfunk).

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE.

ERSTES MUSIKFEST DES STEIRISCHEN TONKÜNSTLERBUNDES IN GRAZ.

Lieder, Kammermusik, — Kammerorchester-Werke Kirchenmusik.

Der „Steirische Tonkünstlerbund" ist eine ganz junge Vereinigung, die aus der Not der Zeit geboren wurde und ihren Hauptzweck in der künstlerischen und damit auch wirtschaftlichen Förderung der Mitglieder sieht. Satzungsgemäß können ihm sowohl in Steiermark wie auch im Auslande lebende steirische Tonkünstler und auch ständig in diesem Lande lebende anderswo gebürtige Musiker angehören.

Das Erste Musikfest, das der Bund nun veranstaltete, war auf drei Tage anberaumt und brachte am ersten Abend Kammermusik und Lieder, am zweiten Kammerorchester-Werke, am dritten eine Messe. Die aufgeführten Werke waren fast durchwegs neu, vielfach Manuskript und kamen alle in Graz zur Erst-, die meisten zur Uraufführung.

Eine Klaviersonate von Fritz Paltauf eröffnete nicht gerade vielversprechend. Kein vernünftiger Mensch wird gegen moderne Strömungen in der Musik grundsätzlich zu Felde ziehen. Aber man wird verlangen müssen, daß die modernen Mittel in den Dienst eines bestimmten Ausdruckes gestellt werden. Dieser Ausdruck nun fehlte dem unbotmäßigen Tonstück gänzlich, wie virtuos es auch von Hugo Kroemer gespielt worden sein mag. Eine stattliche Blütenlese von Liedern von Viktor Poiger, Konrad Stekl, E. R. Geutebrück, Viktor Ardinger und Oskar C. Posa folgten. Nur die beiden letztgenannten Komponisten boten über dem Durchschnitt Stehendes. Insbesondere die Lieder von Posa (vom Komponisten selbst am Klavier vortrefflich dargestellt) bestachen durch gut erfundene Thematik und großes technisches Können. Irmingard Klar, ein metallischer Alt, auch Neuerscheinung im Konzertsaal, und der oft erprobte Tenor Hans Legat waren den Liedern mit der temperamentvollen Lotte Kloß (Klavier) gute Anwälte. Ein Sextett in einem Satz von Günter Eifel, erfüllt von frischer, melodischer Musizierfreudigkeit, die Zukunft hat, gespielt vom Michl-Quartett mit Frau Bakalacz (2. Viola) und Herrn Hayndl (2. Cello) beschloß den ersten Abend.

Der zweite brachte eine „Serenade für Streichorchester" von J. M. von Reznicek, die zeigte, wieviel an Klangmöglichkeiten ein Könner aus einem Streichkörper zu holen imstande ist, ferner die „Sinfonietta für Streichorchester" op. 63 von Otto Siegl, ein Tonstück, das durch Leichtigkeit und Eleganz der Linienführung besticht. Beide Werke wurden von Günter Eifel mit dem Orchester des Steirischen Tonkünstlerbundes schwungvoll musiziert. In der Mitte des Programmes stand das „Kammerkonzert für Klavier und Streichorchester" op. 57 von Roderich von Mojsisovics, der sein Werk selbst leitete. Hier wird die moderne

Tonsprache des Komponisten bestimmt niemand gestört haben, weil sie in den Dienst einer Idee gestellt schien und mit einem überschäumenden Temperament mitzureißen imstande war. Erika Kepka, eine Pianistin großen Formates, von verblüffender Geläufigkeit und nicht alltäglichem Dispositionstalent führte das von Schwierigkeiten strotzende Werk mit spielerischer Leichtigkeit zum Siege. Die junge Künstlerin, die damit zum ersten Male vor die Öffentlichkeit trat, wurde vom Publikum wie eine Entdeckung freudig bejubelt.

Die dritte Veranstaltung war der Aufführung der „Dritten Messe" op. 14 von Waldemar Bloch gewidmet. Gärender Most, der vielleicht einmal klarer sein wird. ... Keinesfalls unbegabt, jedenfalls ungebärdig. Deshalb verblüffend, weil dieses trotzige Gehaben in den Dienst frommer Musik gestellt wird. Der „Grazer Kammerchor", das Orchester des Tonkünstlerbundes, das Soloquartett Blechinger (Sopran) — Blaschke (Alt) Michl-Bernhard (Tenor) — Julius Egger (Baß) haben unter der Leitung Günter Eifels das anspruchsvolle Werk einfühlend zur Wiedergabe gebracht. Dr. Otto Hödel.

KONZERT UND OPER.

LEIPZIG. Motette in der Thomaskirche.

6. Dez. 1929: Wolfgang Fortner (geb. 1907): Toccata nud Fuge (G. Ramin). — Robert Volkmann: „Er ist gewaltig und stark", op. 59. — Georg Vierling: Turmchoral.

13. Dez.: J. S. Bach: Präludium und Fuge a-moll (Trygve Praesttun-Bergen): J. Eccard: „Übers Gebirg Maria geht". — Cornelius Freundt († 1591): „Wie schön singt uns der Engel Schar". — Michael Prätorius: Gespräch der Hirten zu Bethlehem. — Kölner Gesangbuch (1623): „Kindelwiegen". — J. P. Sweelinck: „Hodie Christus natus est".

20. Dez.: J. S. Bach: Pastorale F-dur (in vier Sätzen) (G. Ramin). — Giovanni Gabrieli: „Jubilate Deo", Motette f. achtst. Chor. — Leonhart Schröter (1587): Weihnachtsfreude. — Weihnacht (Kirchenlied 1697). — Christkindleins Wiegenlied (Geistliches Volkslied — 17. Jahrhundert — nach J. S. Bachs Fassung). — Weihnachtslied (alte Volksweise „Quem pastores laudavere", 1555 aufgezeichnet).

24. Dez.: J. S. Bach: Fantasie G-dur (G. Ramin): Altböhmische Weihnachtslieder, Tonsatz von C. Riedel. — Michael Prätorius: „Es ist ein Ros' entsprungen". — Weihnachtslied aus dem 14. Jahrhundert (im Tonsatz von E. Bodenschatz, 1608). — Franz Gruber: „Stille Nacht, heilige Nacht".

31. Dez.: Max Reger: „Gloria" und „Benedictus" aus op. 59 (G. Ramin). — Gustav Schreck: „Führe mich!". — Felix Mendelsfohn: „Mit der Freude zieht der Schmerz" (Neujahrslied). — J. A. P. Schulz: „Des Jahres letzte Stunde".

LEIPZIG. Wie schon Ende der vorigen Konzertzeit mitgeteilt wurde, hat das unerfreuliche Hin und Her um die Dirigentenschaft der Philharmonischen Konzerte damit seinen Abschluß gefunden, daß sich Günther Ramin und Scherchen, der sich zugleich auch als Gastdirigent im Gewandhaus vorstellte, mit Ludwig (zwei Chorkonzerte) in die Leitung teilen. Das erste Konzert unter Scherchen war insofern ein glänzender Auftakt, als man neben einer außerordentlichen Wiedergabe der Mozartvariationen von Reger das ebenso elementare wie fein kultivierte Musikantentum des Cellisten Feuermann in Dvoraks h-moll-Konzert bewundern konnte. Stark verblaßt wirkten Strauß' „Don Quichote"-Variationen. Man kann dergleichen nur in einer äußerst virtuosen Orchesterwiedergabe hören.

Kammermusik- und Solistenkonzerte brachten bisher wenig Bedeutendes. Um die Aufführung von Werken des Grazer Komponisten A. v. Mojsisovics machte sich der Organist Gg. Winkler verdient. In einer der von ihm veranstalteten Abendfeiern in der Andreaskirche hörte man u. a. als Uraufführung ein „Tryptichon" op. 77 für Orgel, in dem es recht faustisch hergeht, wie sich auch mystische und mittelalterliche Elemente (Hymnus) bemerkbar machen. Von ausholender Kraft ist das Präludium, die Variationen über den Hymnus zerbröckeln aber leider. Das tüchtige Werk ist Winkler gewidmet. Die anderwärts schon bekannte b-moll-Sonate op. 38 war außerdem zu hören. — Zu einer schönen Ehrung für den hochverdienten Hjalmar Arlberg, der unlängst seinen 70. Geburtstag feierte, gestaltete sich eine Matinée von Schülern aus der Belcanto-Schule Arlbergs. Man vernahm fast durchweg verheißungsvolle, trefflich durchgebildete Gesangskräfte, die gerade auch mit dem Charakteristischen und Menschlichen ihres jeweiligen Vorwurfes umzugehen wußten. Wir nennen Dorothea Schröder,

Gertrud Rößner und Christa Dabernon im besonderen.

In der Oper gab's eine im großen Ganzen lebendige und geschliffene Neueinstudierung des „Falstaff" unter Brecher und Brügmann (Szene), die aber beim Publikum nicht stark verfing, was zu einem guten Teil mit den besonderen Qualitäten des Werkes zusammenhängt, dann aber auch mit der Besetzung des Falstaff, den Spileker als gut bürgerlichen Schwerenöter, wie sie zu Dutzenden herumlaufen, gab. — Im Alten Theater hatte Schönlank Wedekinds Pantomime „Die Kaiserin von Neufundland", diese kaum mehr tragisch berührende, mit Wedekinds Ironie gewürzte Tragödie vom unbefriedigten Weibchen, revueartig herausgeputzt und mit einer Musik von Jap Kool dem Publikum als Uraufführung serviert. Kool ist ein fast 100prozentiger Routinier, dessen geschmeidiges Handwerk man als Musiker meinetwegen bewundern kann, als Mensch geht man leer aus. Oberflächenmusik! Schauspieler und Tänzer, an ihrer Spitze ein hübscher, aber etwas schemenhaft wirkender Filmstar, gaben ihr Bestes. — Registriert mag immerhin die Uraufführung einer Operette „Die Luxuskabine" von Leon Jessel, dem Komponisten des Schwarzwaldmädels, sein. Qualität: so so la la, das Publikum befand sich wie üblich wohl dabei. Wilh. Weismann.

LEIPZIG. Im 3. Philharmon. Konzert lernte man als Neuheit ein Violoncello-Konzert von Günter Raphael kennen, ein Werk, das durch harmonische Auflichtung und straffe kontrapunktische Durchführungsteile besondere Sympathien erweckte. Daneben blieb manches noch im Experiment stekken, so einmal das Verhältnis des kleinen Orchesters (Streicher und Holzbläser) zum Soloinstrument, die überzeugende Verlebendigung der hier angewandten alten Formen, wie auch manchen Partien mangels innerer Notwendigkeit und Kraft etwas gestaltlos Akademisches anhaftete. Dem sonst tüchtigen Spiel von Eva Heinitz fehlte die eigentliche, überzeugende Kraft, was zu einem guten Teil eben mit den Ungelöstheiten des Werkes zusammenhängen mochte. Günther Ramin, der dirigierte, befand sich in leidenschaftlicher und hingebungsvollster Musizierstimmung, so daß sich trotz mancher Unebenheiten Bruckners „Dritte" trefflich anhören ließ. Schade aber um die großen Kürzungen im letzten Satz. Honeggers primitivraffiniertem „Chant de joie" war eine starke Wirkung beschieden. — Das 4. Konzert unter Scherchen zeigte klaffende Lücken im Publikum: zum guten Teil wohl die Wirkung der verschleppten Programmanzeige, wie man überhaupt den Eindruck hat, daß das Alberthallenpublikum ungemein stark auf die angezeigten Programmfolgen reagiert. Debussys „Les rondes de printemps" empfing man kalt, der Gaumen für diesen artistischen Leckerbissen war, man darf wohl sagen: Gott sei Dank, nicht da. Friedr. Wührer gab Mozarts herrliches Klavierkonzert (K.-V. 491) sehr brillant und tonschön, fast allzu schwelgerisch. Scherchen begleitete überaus feinsinnig — bei ihm keine Selbstverständlichkeit —, blieb aber in Brahms' II. Sinfonie im Klanglichen doch manches schuldig.

An Solistenkonzerten ist noch ein ganz ungenügender Liederabend von Hedwig Lüthi (Bern) nachzutragen. Der Begleiter Pierre Lucas spielte eine etwas steinige Monstre-Sonate von Paul Ducas, in der mehr fanatische Energie als Musikalität steckt; der Abend war dürr. W. Weismann.

LEIPZIG. Die Begrüßung Bruno Walters im ersten Konzert nach seiner Wahl war überaus herzlich, während bis dahin immerhin eine gewisse Kühle zu beobachten war. In den zwei seither von ihm geleiteten Konzerten gings musikalisch auch geradezu groß her; in dem ersten Konzert bedeutete Tschaikowskys Pathetische, die Walter mit Ausnahme des graziösen Satzes wirklich so gibt, daß ein Vergleich mit Nikisch gewagt werden darf, den Höhepunkt, im Neujahrskonzert, das als erstes Gewandhauskonzert auf eine Anzahl Sender übertragen wurde, Bruckners fünfte Sinfonie. Im Konzert vorher war auch die Tripelfuge op. 16 von K. von Wolfurt zu hören, die aber nicht recht zünden wollte; sie bleibt auch bei aller höchst anerkennenswerten Tüchtigkeit ein etwas sprödes Werk. Daß da die „Thomaner" mit Volksliedern ganz anders durchgriffen, braucht kaum gesagt zu werden. Im Neujahrskonzerte entzückte M. Perras mit Mozarts Soprankantate Ex sultate, Ramin widmete sich Regers „Morgenstern"-Orgelwerk.

Ist über diese vollendeten Konzerte weiter nichts zu bemerken, so ließe sich über das von Otto Klemperer geleitete 12. Gewandhauskonzert sehr viel sagen. Bach 1. D-dur-Suite unter diesem Dirigenten einmal zu hören, versprach einen Kurs in moderner Bach-Aufführung nehmen zu können. Man kam aber nicht nur mit einem heilen Auge davon, sondern erlebte sogar eine besondere Art — nun staune man — romantische Überraschung und zwar durch den Vortrag des weltberühmten Air. Klemperer dämmt die Dynamik und mit ihr den gefühlsbetonten Ausdruck vor allem der ersten, oft kaum hörbaren Violinen derart zurück, daß er für die himmlischen Kontrapunkte besonders der zweiten volle Freiheit hat, als Ganzes wird aber das Stück derart in weiches Dämmerlicht gerückt, daß von Bach eigentlich nur

noch ein romantiſcher Zauberſchleier übrigbleibt. Na ja, die Gegenſätze berühren ſich nun einmal auf dieſer Welt und Chamiſſos Zopf (Tragiſche Geſchichte) bleibt nun einmal ewig: „Der Zopf, der hängt ihm hinten.“ Die übrigen, energiſchen Sätze, gibt Klemperer natürlich möglichſt geſtrafft, was Bach gut aushält, wenn ihm von ſeiner natürlichen Wärme auch manches abgezapft wird. Dabei aber dieſer Aufwand an Geſten! Hörte jemand dieſe Muſik nicht und ſähe nur den geſtikulierenden Dirigenten, er müßte annehmen, es werde ein potenzierter Wagner dirigiert. „Der Zopf, der hängt ihm hinten.“ Luſtig war's aber, daß Klemperer ſich einmal, wohl wegen einer Repriſe, „verhaute“; es gab mächtigſte Armbewegungen, im Orcheſter erfolgte aber weiter nichts. Nun ja, die berühmten Dirigenten wollen auch wiſſen, warum ſie ihre Honorare bekommen. Denn, in aller Gemütlichkeit geſagt, die D-Dur-Suite von Bach ſpielt ſich mit dem Gewandhausorcheſter vom Klavier aus mit ein paar gelegentlichen Dirigierbewegungen genau ſo gut wie mit einem derartigen Maſſenaufgebot aufgedonnertſter Turnübungen, die, zumal bei Bach dem Suitenkomponiſten, völlig unpaſſend, weil ſtillos ſind. Klemperer iſt ja auch, bei allem Feuer, ein Muſiker ohne jegliche Wärme, er beſitzt ſtarkes Vorſtellungsvermögen, er ſieht — und hier liegt ſeine Stärke — die Muſik, aber trotzdem iſt ſein ſeeliſcher Vorrat ſehr gering, eigentlich kaum erwähnenswert. So trefflich er auch Beethovens Siebente gab, und zwar deshalb, weil hier immer wieder der Rhythmus herrſcht, wirklich warm wurde man auch hier trotz aller Akkurateſſe nicht. Dann gab's in dieſem Konzert aber noch einen ſehr dünnen Witz: Artur Schnabel als, wie man ſo ſchön ſagt, Interpret von Beethovens G-dur-Konzert. Was moderne Sachlichkeit betrifft, iſt Klemperer gegenüber dem heutigen Schnabel — er war früher anders — der reine Anfänger. Klemperer hat hinſichtlich Beethovens nichts eigentlich verdorben, Schnabel machte ihn aber, indem er das göttliche Konzert verſachlichte, derart langweilig, daß von Beethoven, der ja oft genug mit einem Adler verglichen worden iſt, lediglich ein kahler Schnabel übrig blieb. Welch' himmelweiter Unterſchied zu einem Edwin Fiſcher oder dem früheren d'Albert, denen der heutige Schnabel nicht würdig wäre, den bekannten Schuhriemen zu löſen. Wie materiell gleich der erſte Einſatz und auch der im Andante! Das iſt bei aller techniſchen Ausgeglichenheit, hohle und inſofern überflüſſigſte Klavierkunſt eines über-„ſaturierten“ Künſtlers und, auf Beethoven bezogen, ein Verbrechen. Für den heutigen Schnabel ſteht dieſer nicht höher als ein moderner Sachlichkeitskomponiſt, er ſpielt Beethoven deshalb, weil er verlangt wird.

Das hat uns nun doch länger aufgehalten, verhindert jedenfalls, daß wir in dieſem Heft noch auf verſchiedenes andere eingehen. Vor allem wäre des ſehr ſchönen und wertvollen Weihnachts-Oratoriums von R. Wetz zu gedenken, das der Riedelverein zum Vortrag brachte. Dann aber gilt es auch auf das viele Beſondere hinzuweiſen, das durch den hieſigen Sender breiteſten Kreiſen vermittelt wird. Es herrſcht hier ungemein angeregtes Leben, wie ja die deutſchen Sender ſich ſchon heute nicht mehr aus der Muſik wegdenken laſſen.

A. H.

DRESDEN. Veſper in der Kreuzkirche.

Sonnabend, 14. Dezember. Otto Malling: „Die Geburt Chriſti“ (Orgelfantaſie). — Maximilian Heidrich: „Weihnachtsharren“ f. Singſt. u. Orgel. — John Morèn: „Ein Kind gebor'n zu Bethlehem“. Albert Fuchs: „Weihnachtsfreude“ f. gem. Chor. — Waldemar Ahlèn: Schwediſches Weihnachtslied für Singſt. u. Orgel. — Albert Becker: „Sel'ge Stunde“ (6ſt.) u. „Nachtigall, wach auf“ für gem. Chor.

Dienstag, 31. Dez. Joh. Seb. Bach: Präludium und Fuge G-dur. — Gg. Vierling: „Turmchoral“ 5ſt., Albert Becker: Weihnachtswiegenlied 8ſt. — Joh. Sb. Bach: Adagio f. Viol. a. d. Sonate E-dur. — Hugo Wolf: Gebet, Otto Richter: In memoriam f. Soloſt. u. Orch. — Heinrich von Herzogenberg: „Ich hab dich eine kleine Zeit“ f. Chor u. Orch.

DRESDEN. Als charakteriſtiſch für unſere unproduktive Zeit darf gelten, daß man hier an der Oper aus den Neueinſtudierungen und Neuinſzenierungen nicht herauskommt. Hier gab es in kurzer Zeit gleich drei hintereinander: „Wildſchütz“, „Hänſel und Gretel“ und „Troubadour“. Die Opern werden dann meiſt in kurzen Abſtänden „abgeſpielt“ und andere kommen an die Reihe. Und warum? Es fehlt an zugkräftigem Perſonal. Wir haben keine „Künſtler“ mehr, keine künſtleriſchen „Perſönlichkeiten“, und darum auch die Vergleiche mit der beſſeren Vergangenheit, in der wir Künſtler wie eine Wittich, Naſt, einen Burrian, Perron, Scheidemantel u. a. beſaßen. Was denn frommen die „neuen Bühnenbilder und Koſtüme“, kurz der Rahmen, wenn die Sänger vielfach nur noch mäßigen Anſprüchen genügen? Für die gänzlich überflüſſige Neuinſzenierung des „Troubadour“ — er

ſtand dekorativ und koſtümlich noch durchaus anſehnlich im Spielplan — hatte man ſogar Berliner Hilfe und den Oberſpielleiter des Schauſpiels (!) requiriert. — Dafür aber fehlten für die Hauptpartien die ausreichenden Kräfte und für den Manrico konnte man nicht einmal den hier ſehr beliebten Pattiera einſetzen. So iſt alſo von wirklichen „Taten" der Oper von hier nicht zu berichten, während aus dem Konzertleben doch immer noch Bemerkenswerteres zu melden iſt. So beſcherte uns Fritz Buſch im Rahmen eines Sinfoniekonzertes der Staatskapelle eine Aufführung von Berlioz' „Requiem" im Opernhaus, zu dem er einen Orcheſter- und Chor-Apparat von zirka 800 Mitwirkenden verſammelt hatte. Freilich hatte er die Wirkung des Werkes wohl höher eingeſchätzt, als ſie es tatſächlich war und mangels ſeeliſcher Werte ſein konnte. Da wirkte noch Liſzts „Chriſtus", den uns Edwin Lindner in der Neuſtädter Dreikönigskirche bot, ungleich ſtärker in ſeiner Inſpiration durch alte liturgiſche Melodien und religiöſe Schwärmerei. Beſonders wertvoll aber war es doch für Dresden, daß Erich Schneider mit dem Mozartorcheſter und ſeinem verſtärkten Kirchenchor in der Bennokirche als Neuheit neben Max Regers 100. Pſalm den 69. Pſalm von Heinrich Kaminski zur Aufführung brachte, eine Art Kantaten-Dialog zwiſchen Gott und Menſch von zwingender Ausdrucksgewalt. Spezifiſches „Neutönertum" kam dann in einem der Muſikabende „Neue Muſik" von Paul Aron zum Worte, in dem auch Fritz Buſch mitwirkte. Da ſpielte Paul Hindemith ſein Bratſchenkonzert. Von Alban Berg hörte man ein Kammerkonzert, eine Schönbergiade, Honegger war mit einem Klavierkonzert parodiſtiſchen Charakters vertreten und Bela Bartok verleugnete in einer Tanzſuite wenigſtens ſeine Nationalität nicht.

O. Schmid.

AACHEN. Als bisher Erhebendſtes darf ich wohl den Beſuch des Thomanerchores unter Straubes Leitung allem übrigen voranſtellen. Was er uns von alten Meiſtern, Bach und Brahms brachte, kannten wir faſt alle nicht, und wie er es brachte, wird uns für immer ein Richtmaß zur Beurteilung von Chorleiſtungen bleiben. Gleich acht Tage darnach bot der von Kapellmeiſter B. Th. Rehmann ebenſo ſachkundig wie begeiſtert betreute Aachener Domchor in einer liturgiſchen Marienfeier im ehrwürdigen Dome eine Probe ſeines Könnens zum Vergleiche dar. Konnten die unter ſehr viel ungünſtigeren Bedingungen entſtandenen Leiſtungen auch noch nicht mit denen der Thomaner wetteifern, ſo war doch vieles ſchon ſo überzeugend in Klang und Ausdruck, daß wir der weiteren Arbeit Rehmanns größtes Vertrauen entgegenbringen dürfen. Eine im Aufbau begriffene Singſchule wird ihm große Dienſte bei der Verwirklichung ſeiner Hochziele leiſten. Ein choriſch durchgeſchultes Inſtrument iſt dagegen der Lehrer- und Lehrerinnen-Geſangverein. Sein muſikaliſcher Vorſtand Willi Weinberg, der ſich gelegentlich ſchon öfter für Kurt Thomas eingeſetzt hatte, räumte im erſten Winterkonzert Thomas einen ganzen Abend ein. Der Komponiſt war anweſend und ſpielte ſeine im großen und ganzen gut geformte und gut klingende Klavierſonate Werk 13 mit großer Feſtigkeit und echter, ſchlichter Empfindung. Die Celloſonate Werk 7 ſchien mir in keiner ſo glücklichen Stunde empfangen zu ſein; noch weniger war dies der Fall bei den ſog. „Liedern" nach Gedichten des jungen Nietzſche, Werk 5. Thomas hatte ſich in dem Leipziger Tenor Ulbricht allerdings auch verhängnisvoll in der Wahl des Sängers vergriffen; Konzertmeiſter Metzmacher (Stettin) war erheblich beſſer, konnte aber nicht recht aus ſich heraus. Alles Vorherige in den Schatten ſtellte dann Thomas' Meſſe in a-moll. Über ſie iſt in den letzten Jahren ſo mancherlei geſchrieben worden, daß ich hier nur feſtzuſtellen brauche, daß das Werk einen ſtarken und bleibenden Eindruck hinterließ.

Wie ernſt auch Männergeſangvereine der Kunſt zu dienen ſich mühen, bewies das Außerordentliche, was der M.G.V. Concordia zu ſeinem 90. Stiftungsfeſte aufbot. Chöre von Kaun, Trunk, Lendvai, Hegar, ein Requiem von Bleyle uſw. legten beredtes Zeugnis ab für die tiefſchürfende Arbeit des Kapellmeiſters Ed. M. Jeßnitz.

Aus den Städtiſchen Konzerten kann der Fülle des ſchon Gebotenen wegen nur auf einiges beſonders Wichtige eingegangen werden. Zwei „neue" Fremdlinge löſten ſehr verſchiedene Wirkungen aus: Sibelius' „Schwan von Tuonela" enttäuſchte ein wenig durch ſeine geringe Bildkraft, während Borodins zweite (h-moll) Symphonie ſich ſofort begeiſterte Freunde erwarb. Der erſtaufgeführten Orcheſterpartita über drei Kirchenlieder von Hermann W. von Waltershauſen konnte ich in einem erſten Stücke, einer Tripelfuge über „Vater unſer im Himmelreich" wegen ihrer zu verkünſtelten Schreibart und ihrer allzu häufigen verqueren Klänge keinen Geſchmack abgewinnen. Der Choral „Herr, wie du willſt" war entſchieden mehr von der Empfindung eingegeben und beherrſcht und ein großartiges Stück ſind die Veränderungen über „Ein feſte Burg". Dennoch mache ich grundſätzlich ein Fragezeichen hinter die Verarbeitung ſolcher geiſtlicher Themen für den Konzertgebrauch. Zwei Liſzt-Abende führ-

ten in das besondere Arbeitsbereich Prof. Raabes hinein. Die edle symphonische Dichtung „Orpheus" sprach ebensosehr zum Herzen, wie das A-Dur-Klavierkonzert fast ausschließlich zum technischen Teile des Gehirnes. „Der entfesselte Prometheus" (mit den Chören) hinterließ bei mir zwiespältige Empfindungen. Inhaltlich erging es mir nicht anders bei dem Liszt-Klavierabend des Müncheners Sigfrid Grundeis. Als Spieler lernten wir den Künstler allerdings ganz außerordentlich schätzen. Über Fred Lamonds Beethovendarstellung viele Worte zu machen, hieße Eulen nach Athen tragen; nahezu ebenso unbestritten steht Paul Benders Vortragskunst da. Seine Stimme gibt allerdings nicht mehr ganz das her, was man von früher her in der Erinnerung hatte. Als hervorragende heimische Solistin mag in diesem Kreise auch die junge, ernste und sympathische Geigerin Isabella Schmitz Erwähnung finden.

Eines ganz besonderen Genusses und Gewinnes wurden wir zu Beginn der ganzen Konzertarbeit durch ein Sonderkonzert mit Werken von Bach und Mozart für 2, 3 und 4 Klaviere teilhaftig. Aachener Künstler, acht an der Zahl, hatten sich unter der Leitung von Prof. Raabe zu mehr als nur „löblichem Tun" zusammengefunden. Es war ein durch seine Seltenheit unvergeßlicher Abend.

Weiterhin sei nicht versäumt, dem in seinem Bestande gegen das Vorjahr leider etwas geschmälerten Orchester, dem der anstrengende Doppeldienst in Theater und Konzertsaal obliegt, für seine bisherigen Leistungen volle Anerkennung zu zollen.

R. Zimmermann.

BRESLAU. Im Breslauer Musikleben ist trotz der abgeschnürten Lage und besonders starken wirtschaftlichen Depression Schlesiens auch in diesem Winter ein lebhaftes Bestreben spürbar, durch Erst- und Uraufführungen den Zusammenhang mit dem allgemeinen deutschen Musikgeschehen aufrechtzuerhalten und zu betonen. Das Stadttheater (Oper) brachte bisher als örtliche Neuheiten „Maschinist Hopkins" (Brand), „Judith" (Honegger), „Die Nachtigall", „Reinecke Fuchs" (Strawinski) und „Das Christelflein" (Pfitzner). Maschinist Hopkins will eine zeitgenössisch-aktuelle Theateroper sein, ohne allerdings das behandelte Problem des Kollektivmenschen textlich für seinen Fall zu lösen. Musikalisch versucht Brand auf der Grundlage des üblichen zeitgeschichtlichen Synkretismus (Verismus, Strauß, Puccini, Schreker, Pfitzner, Bizet, Honegger) eine besondere klangliche Auseinandersetzung mit dem Thema Mensch, Arbeit, Maschine. Immerhin tritt auf längere Strecken eine eingängliche Fusion zwischen Musik und Handlung ein, obwohl die maschinenmusikalische Untermalung und Sprechchortechnik mehr im Entwurf als in der Ausführung originell erscheint. Da die Oper nicht eben herausfordernd geschrieben ist, formell beachtliches Neuland erschließt und unter Leitung des neuen Opernintendanten Dr. Georg Hartmann und des Kapellmeisters Adolf Kienzl mit lebensvoll eingefühlten Bildern Prof. Hans Wildermanns bei vorzüglicher Besetzung trefflich aufgeführt wurde, blieb ihr ein anhaltender Publikumserfolg beschieden. In ganz andere Bezirke führte Honeggers biblische Oper „Judith", deren Akte, Szenen und Persönlichkeiten nicht Glieder einer inneren Entwicklung, sondern primitiv nebeneinander gesetzte Flächen und Figuren ohne stärker hervortretendes Eigenleben und somit ohne dramatische Grundstimmung sind. Die Keimzelle der musikalischen Gestaltung ist das gesprochene Wort in impressionistischer Spiegelung — vom asketisch-liturgisch gearteten Rezitativ bis zu einer ins Ariose erweiterten Kantillation — verbrämt von einem monoton-primitiven Orchesterklang ohne eigene sinfonische Prägung. In jedem Falle fehlt von den Elementen der abendländischen Musikentwicklung: Melodie, Rhythmus, Klangfarbe und Harmonie, die letztere als selbständiger Bestandteil, womit eine uns fernstehende geistige Haltung herausgestellt wird. Als Ganzes trägt die Musik den Stempel melodramatischer Schauspielkunst; ihre Stärke sind einige überzeugende lyrische Stimmungen, andererseits fehlt es nicht an handgreiflichen Entlehnungen. Die Aufführung war von Kapellmeister Schmidt-Belden, dem Intendanten, Prof. Wildermann — der durch architektonisch wirkungsvoll gegliederte transparente Kulissen neue Möglichkeiten für schnellen und doch stimmungsvollen Bilderwechsel bei offener Szene geschaffen hatte und den tüchtigen Chordirektor Debelak sorgfältigst vorbereitet worden; auch die Besetzung, mit Klara Kleppe-Schönfeld und Warth in den Hauptrollen, entsprach hohen Anforderungen. Das Werk konnte sich nur kurze Zeit im Spielplan halten. Kurz vor Weihnachten gab es gleich zwei Märchenabende: Strawinskis „Die Nachtigall" und Pfitzners „Christelflein". Strawinski und Andersen reimen sich nicht aufeinander. Wo Andersen fesselnd erzählt, reiht der Russe flächenhaft aneinander, wo er Behaglichkeit und Innigkeit ruhig aber stetig nach innen strömen läßt, gibt sich der Russe steif, artistisch, grotesk; auch bedeutende Gedanken wird man in diesem Frühwerk vergeblich suchen. Die Aufführung mit der außerordentlich beweglichen Nachtigallenstimme Rose Books wickelte sich unter der Leitung Hans Oppenheims glatt ab, ohne Wärme auszustrahlen. Der Bühnenbildner, Prof. Oskar Schlemmer, blieb bei farbprächtigen Kostü-

men in einem konstruktiven Zwiespalt stecken. Viel besser gelang allen Beteiligten der beschließende frech-flotte Sketsch Strawinskis „Reinecke Fuchs", eine zu lang geratene Moritat von derbem Witz. Welch krasser Gegensatz zu der deutsch-romantischen Geisteshaltung von Pfitzners Märchenreich, das sich zwischen Schumann bezw. Lortzing und „Palestrina" ausbreitet, unter eigenartiger Umgehung Wagners und seiner Märchenparallele „Hänsel und Gretel"!

Im Konzertsaal waren zwei größere Uraufführungen zu hören, ein „Requiem" des jungen Leipziger Komponisten Günter Raphael und ein Oratorium „Maria" des Breslauer Konservatoriumsleiters Hermann Buchal. Raphael ist kein Traditionsverächter, weiß aber doch weithin Klänge zu formen, wie sie moderner kaum in Erscheinung treten können. Über gewisse Abhängigkeiten hinaus spürt man allenthalben einen mitten im Umschmelzungsprozeß befindlichen Drang nach vorwärts und ins Persönliche. Das gesanglich sehr schwierige Werk wurde unter Leitung von Prof. Dr. Dohrn von der Breslauer Singakademie, der Schlesischen Philharmonie und den schönsten Solostimmen der Oper überzeugend dargestellt. Buchal gibt sich in seinem dreiteiligen Marienhymnus (Die Freudenreiche, Schmerzensreiche, Glorreiche), nüchterner, traditionell gebundener. Sein Werk erhebt keinen Anspruch auf rein konzertmäßige Wertung. In seiner bescheidenen Thematik, seinem stets tonalen Vokalcharakter, seinem Verzicht auf Gliederung nach Gesichtspunkten einer höheren musikalischen Form, in ausgesprochenem Eklektizismus und mit einer gänzlich untergeordneten orgelmäßig stützenden Orchesterbegleitung will es bei unleugbarer Satzroutine lediglich Folie einer sakralen Gedankenwelt sein. Domkapellmeister Dr. Blaschke war mit aufopferungsfreudigem Eifer bemüht als Leiter einer ad hoc zusammengestellten Musiziergemeinschaft dem Komponisten zu dienen. In den Konzerten der Philharmonie zeigte eine „Symphonie classique" des Russen Prokofieff, wie ein alter Stil ungezwungen für die Gegenwart fruchtbar gemacht werden kann. Rachmaninows sinfonische Dichtung „Die Toteninsel" gibt sich bei aller Glätte zerklüfteter als es Böcklins Bild ahnen läßt, ein Klavierkonzert von Toch, op. 38, mit dem Komponisten am Soloinstrument, erwies sich als eine dreisätzige sinfonische Paraphrase mit obligatem Klavier, greift aber über ein bescheidenes Begabungsgebiet in uferlosem Wollen hinaus. Mit dem militärisch straff geführten Königsberger Rundfunkorchester brachte Scherchen ein monoton-geschwätziges, viel zu langes Bläseroktett von Strawinski und als fast erfrischenden Gegensatz hierzu Honeggers „Rugby", die vergnügliche neuprogrammatische Fußballszene. Von Gesangssolisten begeisterte Gigli verdientermaßen, während Urbano musikalisch und technisch außerordentlich enttäuschte und Sigrid Onegin durch die technische Verbindung von Alt und Koloratursopran erneut staunen machte. Unter den Instrumentalisten standen Casals, Boris Schwarz, Kulenkampff und Ramin obenan. Strauß' „Die Tageszeiten" gelangte in einem besonderen Rahmen zur ostdeutschen Erstaufführung. Hervorhebung aus der Summe einheimischer Veranstaltungen verdient ein zeitgenössischer Komponistenabend des Plüddemannschen Frauenchors, eines hochmusikalisch geleiteten Vokalinstruments von höchstem Feinschliff.

Dr. Hermann Matzke.

ELBERFELD. Im 2. Sinfoniekonzert des städtischen Orchesters unter Leitung des Generalmusikdirektors Franz von Hoeßlin wurde das „Konzert für Orchester mit Klavier" des noch jugendlichen französischen Komponisten Daniel Lazaris mit starkem äußeren Erfolg dank einer trefflichen Wiedergabe des Komponisten als Klaviervirtuosen und des Orchesters auf deutschem Boden zum ersten Male aufgeführt. Der innere Gehalt des neuen Werkes ist nicht sehr bedeutend: es fehlt der einheitliche Stil und die Originalität des thematischen Materials. Einfälle verschiedener Art werden verarbeitet; bald erscheint eine französisch anmutende Impression, bald darauf ein grob sinnliches, an russische Vorbilder erinnerndes Motiv, oder ein an einen deutschen Meister gemahnender Gedanke. Am geschlossensten wirkte der erste Satz. Auf das Instrumentieren scheint sich der junge Pariser Tondichter noch am besten zu verstehen: der Orchesterklang wies manche Schönheiten auf.

H. Oehlerking.

FREIBURG i. B. (Opernbericht.)*) Wie schon die früheren, so zeichnete sich auch die vergangene Saison dadurch aus, eine ganze Reihe von Erstaufführungen in der Oper zu bringen. Wir haben diese Rührigkeit in erster Linie dem hochverdienten 1. Kapellmeister Ewald Lindemann zu verdanken. Er hat sich ganz besonders Verdienste um die Hebung der Leistungen des hiesigen städtischen Orchesters erworben. An der Direktion der Novitäten nahmen neben Lindemann auch die beiden andern Kapellmeister Friedrich Herzfeld und Richard Fried teil. Von der äußersten Linken der Opernkomposition erschienen „Die Prinzessin auf der Erbse" von Toch, „Der Zar läßt sich photographieren" von Weill, „Schwergewicht" von Krenek (letzterer musikalisch allerdings ziemlich zahm). Es ging, wie es überall geht. Trotz wirk-

*) Unliebsam verspätet.

lich ausgezeichneter Aufführung konnte der Einakter keinen bleibenden Erfolg erringen. Viel besser war das Schicksal von „Schwanda, dem Dudelsackpfeifer" von Weinberger, der ja auch einer ganz modernen Kategorie angehört. Das bereits zu Anfang der Saison gegebene „Mädchen aus dem Westen" von Puccini brachte es nur zu einer geringen Anzahl Aufführungen. Eine Uraufführung war auch zu verzeichnen: „Die Chrysalide" von Marajon, einem amerikanischen Komponisten. Die kurze (2aktige) Oper enthält zwar eine nicht unbeträchtliche Zahl von feinen Zügen, konnte aber doch nicht so stark fesseln, um als wirkliche Bereicherung des Spielplans bezeichnet zu werden. Ein gleiches kann man von der mit diesem Werk zusammengekuppelten Oper „Ein kurzes Leben" von La Falla, dem spanischen Komponisten, behaupten. Das Musikdrama „Faust" von Heinrich Zöllner wurde zum ersten Male hier aufgeführt, während die Wiedergabe von Rich. Strauß' „Ariadne" (als Festspielaufführung), vom „Armen Heinrich" von Pfitzner (zu seinem 60. Geburtstag) und von der „Weiberverschwörung" von Schubert (zu seinem 100. Todestag) eben mehr von einzelnen wichtigeren Zeitereignissen diktiert war. Hervorzuheben wäre noch eine sehr anmutige Aufführung von Mozarts „Cosi fan tutte", das denn auch recht oft auf dem Spielplan erschien. Wagner wurde diese Saison etwas mehr zurückgestellt, wenn auch eine Wiedergabe von den „Meistersingern" nur als Spitzenleistung der ganzen Saison und von Lindemanns Tätigkeit im Gedächtnis geblieben ist. Was dieser hier in der Feinheit der Wiedergabe des Orchesterparts geleistet hat, verdient als besondere Ausnahme festgenagelt zu werden. Es war tatsächlich die ganze Oper hindurch möglich, Wort für Wort des Textes deutlich zu verstehen. Ich habe bei allen großen Bühnen Deutschlands und auch des Auslandes — natürlich mit Ausnahme von Bayreuth — diese Tatsache noch nie in so eklatantem Maßstabe konstatieren können wie hier. Und dabei ist die Akustik des hiesigen Theaters keineswegs eine dem Worte irgendwie günstige. Daß aber die Sache selbst möglich geworden ist, scheint mir des Erwähnens wert. Wenn dagegen große Theater jetzt dazu übergegangen sind, ihre Orchester wieder so hoch zu legen, daß eine solche Wirkung dadurch geradezu unmöglich wird, so ist dies nur ein Zeichen, daß man der Grundidee des musikalischen Dramas gegenüber ganz gleichgültig geworden ist. Diese Kapellmeister, welche dergleichen einführen, sollten sich doch wiederum nicht bloß die weltbekannten Ansichten Rich. Wagners zu Gemüte führen, sondern ihre Nase einmal in die nachgelassenen Briefe von Verdi stecken! Von allen Ideen Wagners — die ihm oft fremd und mitunter wohl auch geradezu gegensätzlich erschienen — anerkennt Verdi mit geradezu erstaunlichem Enthusiasmus die eine: das verdeckte Orchester! Der große Kenner des Theaters hebt als Hauptsache hervor: Verstehst du nicht (nämlich dem Worte und dem Sinne nach), was dir auf der Opernbühne entgegengebracht wird, so ist der Sinn dieser ganzen Kunstgattung verloren gegangen. Leider läßt sich in dieser Hinsicht das heutige Publikum alles bieten. Wie es stockdunkel im Zuschauerraume bleibt während der Vorstellung, so bleibt's ebenso stockdunkel in den Köpfen. Über dieses Kapitel muß einmal ausführlich gesprochen werden. Das verlangt die so viel ins Feld geführte „Kultur" — derentwegen unser Theater ja seine Existenzberechtigung beansprucht.

Außer Lindemann verläßt uns unsre talentierte Hochdramatische Else Link, ein stimmbegabter Baß Almasi und außerdem Alois Hedwiger. Dieser war in den letzten Jahren hauptsächlich als vorzüglicher Opernregisseur tätig und trat nur noch vorübergehend als Sänger auf — da allerdings oft in die Bresche springend, wenn — wie in modernen Opern — andre die Schwierigkeit der Aufgabe scheitern ließ. Als Intendant blieb uns der in vieler Beziehung sehr zu schätzende Dr. Max Krüger erhalten. Prof. Heinrich Zöllner.

HAMBURG. In das Konzertleben unserer Stadt, das in dieser ersten Hälfte des Winters immer noch eine gewisse Vorsicht und starke Rücksichtnahme auf wirtschaftliche Not erkennen läßt, ist insofern eine neue Note gekommen, als auch das Rundfunk-Orchester, unterstützt von Teilen des Philharmonischen Orchesters, unter Führung seines tatkräftigen Leiters, Generalmusikdirektor Eibenschütz, sich jetzt zu 14tägigen Freitagskonzerten in die Öffentlichkeit des Konzertsaales begeben hat, um von hier aus die Norag-Hörer wieder dem wertvolleren unmittelbaren Musikerlebnis, dessen festlicher Reiz durch den Rundfunk verloren zu gehen drohte, zuzuführen. Die Volkstümlichkeit der bunten und reichhaltigen Programme entspricht zwar noch einem buntgemischten und musikalisch noch streng zu erziehendem Publikum; aber die Persönlichkeit des Dirigenten, der zu seiner Unterstützung auch namhafte Solisten, wie z. B. Meta Hagedorn, Albert Spalding, Eva Liebenberg, heranzieht, gibt dem Unternehmen immerhin fast eine gewisse musikkulturelle Bedeutung, die mit der Zeit hoffentlich auch dem offiziellen Musikleben in stärkerem Maße zugute kommen wird. Hier ist leider ein gewisser Rückgang des Interesses gerade den musikalisch und gesellschaftlich wertvollen Konzerten gegenüber, abgesehen von jenen, die Furtwäng-

ler mit den Berliner Philharmonikern gibt, unverkennbar, besonders dann, wenn sie auch in Bezug auf die Solisten keine allzu starke Anziehungskraft entwickeln. Ganz erfreulich gewachsen aber ist das Interesse an den der Zahl nach zwar erheblich eingeschränkten Symphonie-Konzerten, bei denen weniger der Solist als das Programm die Hauptsache ist und die Neigung für bewährte Musik alles noch so aufmerksame Interesse an der modernen in dem Bewußtsein eines positiven Erlebnisses überwiegt.

Fünf Philharmonische Konzerte, die besondere Veranlassung gaben, dem 70jährig gewordenen Dr. Karl Muck die Verehrung weiter Kreise aufs herzlichste zu beweisen, zeigten im ganzen ein zeitgemäß wesentlich gemäßigtes Bild. Die härteste Nuß dabei war wohl Mahlers siebente Symphonie, deren stachlig-gepanzerte Sprödigkeit Satz für Satz ganze Scharen der Hörer in die Flucht schlug; um so mehr dankte der mit aufmerksamstem Interesse ausharrende Rest dem Dirigenten und dem tapferen Orchester für die unübertreffliche Wiedergabe dieser Symphonie. Neu war in dem Bild dieser Konzerte, das mit Brahms Haydn-Variationen, Strauß' Zarathustra, Bachs I. Brandenburgischen Konzert und Beethovens erster Leonore gangbaren Wegen folgte, Ernest Blochs Concerto grosso und Kurt Atterbergs s. Zt. mit dem amerikanischen Schubertpreis gekrönte Symphonie, die bei frischem melodischem Fluß doch keine besonderen und wertvolleren Merkmale, wie man sie vor allem bei einem symphonischen Werk voraussetzt, erkennen ließ. Scriabines Extase scheint, je öfter man sie hört, sehr rasch jetzt ihren Reiz, wenn sie ihn je gehabt hat, einzubüßen, und das Interesse, das man immer noch daran wendet, hätte eigentlich so manches andere bereits ganz in der Versenkung verschwundene Werk weit eher verdient, wenn auch Sibelius' Violin-Konzert, dessen sich Franz von Vecsey neben Bachs E-dur-Konzert annahm, um den ganzen Reiz seiner vollendeten und sympathischen Kunst darüber auszugießen, wohl nur zum Teil hier zu befürworten wäre. Weiter erschienen als Solisten in diesen Konzerten Emmy Leisner mit Brahms Rhapsodie als sehr bedeutendes musikalisches Erlebnis und Rudolf Bockelmann mit zwei Händel-Arien. Als ähnlich großes Ereignis bewertete man das Erscheinen Erika Morinis, — das erste im Rahmen der Philharmonischen Konzerte —, die, wenn man ihrer Auffassung des Beethovenschen Violinkonzerts auch wohl nicht überall völlig beipflichten möchte, sich doch als eine ebenso interessante und hochbedeutende wie liebenswürdige Vertreterin ihres Faches auch auf einem Boden, auf dem wir sie hier bisher nicht kannten, ausweisen und stürmisch begrüßen lassen konnte. Das sechste, Eugen Papst mit der Singakademie zugewiesene dieser Konzerte brachte Beethovens Missa solemnis mit einem von Elisabeth Feuge, Sabine Kalter, José Riavez und Hans Hermann Nissen gestellten ausgezeichneten Solo-Quartett.

In seinen bisherigen sechs Symphonie-Konzerten hat Eugen Papst den so gefährlichen Boden der modernen Musik zum größten Teil gemieden und als einzige Neuheit nur Zoltán Kodálys „Háry-János"-Suite berücksichtigt, die überdies mit ihrem hübschen Wiener Kolorit und ihren altwienerischen Bildern weiter keine aufregenden musikalischen Probleme aufrollt. Strawinskys Feuervogel und Hauseggers Barbarossa wurden dankenswerterweise einmal wieder in Erinnerung gebracht; eine junge Pianistin, Janka Weinkauff, erwies in Brahms d-moll-Klavierkonzert recht ansprechende klavieristische Qualitäten, während Beethovens selten und darum gern einmal wiedergehörtes Tripelkonzert außer im Klaviersolopart (Prof. M. Violin) nicht eben restlos überlegene Solisten in Eva Hauptmann und Jacob Sakom fand, die diesem nicht zu Beethovens tiefsten Schöpfungen zählendem Werk einen um so bedeutungsvolleren Stempel hätten aufdrücken können. — Gustav Brecher hatte seinem ersten Abonnements-Konzert mit einer kaum zu übertreffenden Wiedergabe von Tschaikowskys VI. Symphonie in dem amerikanischen Geiger Albert Spalding eine bedeutende Anziehungskraft gesichert, der sich mit Brahms Violinkonzert, trotz eines letzten offenbleibenden Wunsches, wie auch an einem eigenen Geigenabend wieder als ein mit in der ersten Reihe stehender Vertreter seines Instruments ausweisen konnte. Im II. Brecher-Konzert beanspruchte ein junger russischer Komponist, Dimitrij Schostakowitsch, mit einer dreisätzigen Symphonie das Hauptinteresse, die aus spielend ringenden modernen Strömungen im Schlußsatz sich zu einer großartigen Offenbarung kommender, den fruchtbaren Anschluß an Vergangenes nicht mehr verleugnender Musik erhebt. Auch Rudolf Mengelbergs Symphonische Variationen für Violoncello und Orchester, obgleich sie den Sprung über den Abgrund der Moderne nicht erraten lassen, sondern gewissermaßen noch im Schatten der Titanen von einst stehen, sind Musik edelster Prägung. Marix Loevensohn, der Solocellist des Amsterdamer Concertgebouw-Orchesters, spielte sie sowie Haydns Cello-Konzert als ein Meister seines Instruments, der durchaus im rein-Musikalischen wurzelt. Doppelt interessant war es danach, zwei Tage später dem berühmtesten Vertreter desselben Instruments, Pablo Casals, in einem eigenen Konzert zu begegnen, der in seiner Art unübertroffen, wenn auch vielleicht in Hinsicht der

künstlerischen Auffassung nicht immer durchaus überlegen ist. Die bedeutendsten Solisten mit eigenen Abenden führt uns meistens der Weg nach und von Amerika zu, bei dem Hamburg die letzte oder erste Gelegenheit ist, den Kontakt mit dem deutschen Musikleben zu sichern. Da sind Wladimir Horowitz und Sigrid Onegin, deren Abschiedsgruß wir entgegennehmen konnten. Noch muß als besonderes Ereignis der Klavierabend Rachmaninoffs hervorgehoben werden, und endlich, trotz dem immer etwas fatalen Beigeschmack der Sensation, die in einem gewaltigen Zulauf bei übermäßig hohen Preisen ihr äußeres Merkmal nicht verleugnet, der Geigen-Abend des 12jährigen Yehudi Menuhin.

Berta Witt.

KARLSRUHE. An Uraufführungen gab es nur die 18 Inventionen für Klavier, die der Komponist, Julius Weismann-Freiburg, in der Bad. Hochschule für Musik selbst spielte. Ihm, dem jetzt 50-jährigen, galten zwei Konzerte; das erste wurde durch fortgeschrittene Schüler der Anstalt, das zweite durch Lehrkräfte (Jos. Peischer, Geige; P. Trautvetter, Cello) der Hochschule, den Kammerchor von Fr. Philipp und den Maestro selbst ausgeführt. Die Inventionen, op. 101, zwei- und dreistimmig angelegt, doppelt und dreifach kontrapunktiert, zeigen, was ein Beherrscher der Formen wie J. Weismann aus einem einfachen Thema alles machen kann durch Imitation, Umkehrung und kanonische Behandlung. Bei vollster Wahrung der strengen Kunst, die hier oft unmittelbar an mathematische Probleme erinnert, bricht sich doch die Überzeugung Bahn, daß diese Inventionen das kostbare Behältnis eines überströmenden Musikgefühls sind, und ernste, gute Klavierspieler werden gern neben dem täglichen Brot von Bach auch die modern erfühlten Exempel von Weismann vornehmen. Sie sind gehaltlich nicht ohne weiteres zugänglich und stellen technisch einige Ansprüche an den Pianisten. Wenn sie so erklingen sollen, wie sie ihr „Erfinder" bei ihrer ersten öffentlichen Wiedergabe zur Wirkung brachte, bedarf es eines gründlichen Studiums durch den Kopf und gut vorbereiteter Klavierhände. ... Ein Kammerkonzert, das Lieder von A. Münzer, eines begabten Schülers von Dr. H. Junker, in Uraufführung bringen sollte, mußte wegen zu geringen Zuspruchs ausfallen.

Dr. K. Preisendanz.

MÜNCHEN. „Die Menschen haben den Sinn der Weihnacht verloren. Das Weihnachtsfest ist vielen zu einem bürgerlichen Requisit geworden. Das „Spiel an Weihnachten" will nicht die Legende darstellen, sondern die Menschen auf das Weihnachtserlebnis vorbereiten, das ihnen heute nottut!" — Hohe Worte, allein sah man solche Verheißung bei der Uraufführung des „Spiels an Weihnachten" (Dichtung von Harald Rehm, Musik von Fritz Büchtger) auch erfüllt? Leider blieb es eben nur bei Worten. Die Gegenüberstellung symbolhafter Handlung und realistisch gesehener Ausschnitte aus dem modernen Leben, die Kontrastierung von subjektivem Weihnachtserlebnis gegen den seelenlosen Kollektivismus unserer Gegenwart — beides hätte in der Tat fruchtbar werden können für das schöpferische Vermögen, wenn der dichterische und musikalische Einfall an Autor und Komponisten nur einigermaßen seine Gnaden ausgespendet hätte. Allein ohne diese versickerte die Dichtung ins Ödland trockener hirnlicher Abstraktionen, indes die Musik, sonder künstlerischem Eigengewicht, unentschieden zwischen dem Bänkelsängerton der „Dreigroschenoper" und archaisierenden Bemühungen hin und her pendelte. Es mangelte Einheit in höherem Sinne. Fehlte die formende Faust in dieser gallertartig schwabbelnden Masse. Von dem ganzen, vielleicht recht ehrlichen Ringen um etwas Ungewöhnliches verblieb lediglich der Krampf. In Zukunft wird die „Vereinigung für zeitgenössische Musik" in der Wahl ihrer Uraufführungen etwas kritischer sein müssen, selbst wenn es sich um Schöpfungen ihrer organisatorisch verdientesten Mitarbeiter handelt!

Auch die Staatsoper hatte mit der Uraufführung der einaktigen Oper „Samuel Pepys" von Albert Coates, dem bekannten englischen Dirigenten, der vor dem Kriege erfolgreich auch an deutschen Pulten wirkte, kein sonderliches Glück. Der Komödie Inhalt ist herzlich unbedeutend; der Gipfel ihres Humors, daß eine Schauspielerin vor der unerwartet heimkehrenden Gattin des Gastgebers den — König von England mimt. Die Musik, die Coates zu diesem nicht sehr bestechenden, wenn auch aus den Tagebüchern des besagten Pepys historisch verbürgten Vorwurf geschrieben hat, müht sich im allgemeinen mehr um rhythmische denn melodische Akzente, was an und für sich bei der Schilderung dieses „tollen" Abends kein Fehler wäre. Allein bald kommt man dahinter, daß ihre behende Triolenbewegung in einen unverblümten Eklektizismus hineintanzt, dem es vor allem das Towabohu des dritten Rosenkavalieraktes angetan zu haben scheint. Für den Feinschmecker gibt es immerhin als spärliche Rosinen im Kuchen ein paar instrumentale Delikatessen. Sehr ungnädig hat es der Komponist mit den Sängern gemeint, die sich mit den Brocken eines zerhackten Parlandostils abfinden und dazu noch gegen ein sehr dickes Orchester ankämpfen müssen. Man bewunderte die Unverdrossenheit, mit der sich

der Pepys Berthold Sternecks dieser wenig neidenswerten Aufgabe unterzog, und hätte der eifrigen Spielleitung des neu engagierten Aloys Hofmann gerne ein tauglicheres Objekt gewünscht. Dirigiert hat Hans Knappertsbusch. Am Schlusse gab es einigen Beifall; stärker, als man sonst an diesem Orte gewohnt, war das gleichzeitig ziemlich deutlich einsetzende Gegenthema der Mißfallensäußerung, so daß die Uraufführung nur mit Mühe an den Klippen einer unverblümten Ablehnung vorbeigesteuert werden konnte. Dr. W. Zentner.

MÜNSTER (Westf.). Die Eröffnung des Konzertwinters stand im Zeichen festlichen Gedenkens. Vor zehn Jahren bekam die Stadt ihr eigenes sorgfältig ausgewähltes Orchester, das auch höchsten Ansprüchen gewachsen ist. An dem Festabend dirigierte der Gründer des Orchesters, Generalmusikdirektor i. R. Prof. Dr. Fritz Volbach seine eigene symphonische Dichtung „Ostern". Der jetzige städtische Generalmusikdirektor, Dr. Richard v. Alpenburg, hatte für den Abend Wagner's Meistersinger-Vorspiel und Beethovens „Siebente" ausersehen. Beide Partituren brachte er aus dem Gedächtnis zu eindringlicher fesselnder Wiedergabe, die weniger durch die Sucht, eigen zu sein, als durch das Bestreben, das Kunstwerk durch sich wirken zu lassen, bezwingend starken Eindruck hervorrief. Im ganzen darf festgestellt werden, daß gerade das Konzertleben aller wirtschaftlichen Nöte zum Trotz hier einen ersichtlichen Aufschwung nimmt. Aus den folgenden Programmen sind besonders hervorzuheben: Die Scarlattiana-Suite von Casella, die Feuervogel-Suite von Strawinski, die Weihnachtsmusik von Jaromir Weinberger, die Mozart-Symphonie in D-dur ohne Menuett und die Schubertsche in B-dur. Gerade die beiden letzteren Stücke gaben eine deutlichere Ausprägung dessen, wie Dr. Richard von Alpenburg musiziert und worum es ihm in letzter Linie in seinen Konzerten zu tun ist: Um die Reinheit und Eindringlichkeit der künstlerischen Wiedergabe und daraus folgend um die Erziehung des Publikums auch zu solchen Genüssen, die der Sensation und der Aktualität entbehren. Aus diesem Geiste heraus erklang auch das neue Weihnachtsoratorium von Richard Wetz, das in seiner Gesamthaltung durchaus positive Werte trägt. Von den Veranstaltungen des Musikvereins, der gleich den städtischen Konzerten im ganzen acht Abende bewältigt, ist außerdem das Cäcilienfest besonders zu nennen, das neben Beethovens „Neunter" eben unter der Leitung Dr. Richard von Alpenburgs die Pfitzner'schen Palestrina-Vorspiele und Bruckners 2. Symphonie in c-moll dargeboten hatte. Die Wiedergabe der Bruckner-Symphonie muß Dirigent und Orchester als eine besonders qualifizierte Leistung gebucht werden. Gleich dem Orchester konnte die Westfälische Schule für Musik (Leitung: Dr. Richard von Alpenburg und Dr. Richard Greß) auf ihr 10jähriges Bestehen als städtische Einrichtung zurückblicken. Die Anstalt bot in drei Sonderabenden einen überzeugenden Überblick über die Qualität ihres Lehrkörpers und die erfreuliche Art und Weise ihrer Arbeit im allgemeinen. Die Gesellschaft zur Pflege der Kammermusik soll in erster Linie mit dem Abend genannt werden, den das Kolisch-Quartett in vollendeter Weise bestritt. Außer den genannten Vereinigungen (Musikverein, Städt. Orchester, Westfälische Schule für Musik, Gesellschaft zur Pflege der Kammermusik) machten sich in Einzelveranstaltungen verdient: Das Westfälische Streichquartett (Frier, Göhre, Platz, Renger), das Göhre-Wasowitz-Trio, verschiedene Männerchorvereinigungen und der Organist der Apostelkirche, Karl Seubel. Auch die Ortsgruppe Münster im Reichsverband deutscher Tonkünstler und Musiklehrer darf unter neuer Leitung und Organisierung als ein Faktor des hiesigen Musiklebens gewertet werden. d. s.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Das diesjährige Heinrich Schütz-Fest findet vom 29. mit 31. August in Kassel unter Leitung von Wilhelm Kamlach statt.

Für 1930 ist in Kassel ein Mitteldeutsches Sängerbundesfest geplant, bei welchem Pfitzners Kantate „Von deutscher Seele", Suters „Le Laudi", Anton Bruckners „Te Deum" und Beethovens „9. Symphonie" zur Aufführung gelangen sollen.

Die Marienburger Festspiele, die in den letzten beiden Jahren Heimatspiele aus der Zeit des Ritterordens zur Aufführung brachten, werden im nächsten Jahre Goethes „Egmont" mit der Musik von Beethoven aufführen.

Händels Oper Alcina in der Übersetzung und musikalischen Einrichtung von Professor Hermann Roth-Stuttgart kommt als Abschluß des 4. deutschen Händel-Festes 1930 am badischen Landestheater in Karlsruhe zur Aufführung.

Die Stadt Basel plant für die erste Mai-Hälfte 1930 ein Mozart-Fest. Zur Aufführung hierbei sind vorgesehen alle hauptsächlichen Opernwerke des Meisters, die C-moll-Messe, ein Symphoniekonzert und verschiedene kammermusikalische Ver-

anstaltungen. Die musikalische Leitung soll in den Händen von Weingartner, Gottfried Becker und Hans Münch liegen.

Die Berliner Festspiele 1930 bringen u. a. die Oper „Alkestis" von Egon Wellesz, und die Pantomime „Opferung der Gefangenen" vom gleichen Autor zur Aufführung.

Die internationale Bruckner-Gesellschaft hat in München unter dem Vorsitz von Geheimrat Dr. Siegmund von Hausegger eine Ortsgruppe gebildet, die unterm 13. Dezember bereits eine erste öffentliche Aufführung veranstaltete und die gelegentlich der Hauptversammlung der Bruckner-Gesellschaft für 1930 in München eine Bruckner-Festwoche großen Stils plant.

Der Deutsche Sängerbund, dem heute insgesamt etwa 15 000 Gesangvereine mit über 580 000 aktiven Sängern angehören, wird am letzten Sonntag im Juni allerorts einen Deutschen Liedertag veranstalten, bei welchem um die Mittagszeit Platzkonzerte mit volkstümlichen Gesängen veranstaltet werden sollen. Auch die deutschen Gesangvereine im Auslande werden sich an diesem deutschen Liedertag beteiligen.

Unter der Führung der Gesellschaft der Musikfreunde (Vorsitzender Hofkapellmeister Carl Fichtner) wird im September 1930 das 2. Kammermusikfest in Coburg veranstaltet, bei welchem Werke von Anton Bruckner, Max Reger, Ferruccio Busoni, Paul Hindemith, Heinrich Kaminski, Josef Haas, Walter Braunfels und Günther Raphael zur Aufführung gelangen.

Über die Verteilung der Hauptrollen bei den kommenden Bayreuther Bühnenfestspielen erfahren wir: Im Ring singen die früheren bewährten Kräfte Friedrich Schorr den Wotan, Nanny Larsen-Todsen die Brünnhilde, Lauritz Melchior den Siegfried, Fritz Wolff den Loge und Eduard Habich den Alberich. Neugewonnen sind Erich Zimmermann als Mime, Karin Branzell als Fricka und Waltraute, Enid Zantho (Staatsoper Wien) als Erda, Harald Krawitt (Staatsoper Berlin) als Hagen. Emmy Krüger übernimmt wiederum die Sieglinde, Gotthelf Pistor den Siegmund. Gunnar Graarud und Fritz Wolff werden den Parsifal singen. Als Kundry ist die Hochdramatische des Stuttgarter Landestheaters, Frau Roeßler-Keuschnigg gewonnen worden. Gurnemanz singen Kipnis und Andrésen. Tristan weist folgende Besetzungen auf: Tristan: Lauritz Melchior und Gotthelf Pistor. Isolde: Nanny Larsen-Todsen. Marke: Alexander Kipnis. Kurvenal: Rudolf Bockelmann. Brangäne: Anny Helm. Inzwischen hat sich Toscanini entschlossen alle Tristan- und alle Tannhäuser-Vorstellungen zu dirigieren. Die Verwaltung teilt mit, daß zu den ersten drei Vorstellungen (Tristan, Tannhäuser, Parsifal) keine Karten mehr zu haben sind. Bei der starken Nachfrage dürfte es empfehlenswert sein, sich baldmöglichst Plätze zu sichern.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Der „Allgemeine Deutsche Musikverein" wird der Einladung Bruno Walters und der Stadt Leipzig, sein Tonkünstlerfest 1931 in Leipzig abzuhalten, sehr wahrscheinlich Folge leisten. Das diesjährige Tonkünstlerfest findet, wie bekannt, in Königsberg, und zwar etwa eine Woche vor Pfingsten statt.

Ein neuer polnischer Verband wurde neulich unter dem Namen „Gesellschaft der Musik-Schriftsteller und Kritiker" in Warschau gegründet. Der Vorstand des Verbandes vereinigt gutbekannte Vertreter der polnischen Musik-Presse, die Herren: Prof. Stanislaw Niewiadomski, Mateusz Glinski, Professor Lucjan Kamienski, Karol Stromenger und Frl. Dr. Alicja Simonówna.

Nach dem Vorbild der in Österreich und der Schweiz schon bestehenden Bruckner-Gemeinden hat sich jetzt auch auf Anregung von Prof. Auer, dem Führer der Internationalen Bruckner-Gesellschaft, in Augsburg eine Bruckner-Gemeinde gebildet.

Der Franz Liszt-Bund veranstaltete in Weimar eine Franz Liszt-Feier, bei welcher Gelegenheit GMD. Prof. Dr. Raabe das Schlußkapitel seiner großen in Arbeit befindlichen Liszt-Biographie mit dem Titel „Wer war Franz Liszt" zur Vorlesung brachte. Eine Reihe bedeutender musikalischer Aufführungen von Werken Franz Liszts bestritten die musikalische Seite der Feier.

KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht veranstaltet in Gemeinschaft mit dem Reichsverband deutscher Tonkünstler und Musiklehrer E. V. und den Städten Bochum und Essen die erste Tagung für Sing- und Volksmusikschulen, die vom 22.—23. April 1930 in Bochum und vom 24.—25. April in Essen stattfinden wird. Das Programm umfaßt Vorträge u. a. von Ministerialrat Kestenberg, Prof. Schünemann, Prof. Jöde, Berlin; Direktor Greiner, Augsburg; Direktor von Waltershausen, München; Oberschulrat Götze, Hamburg und Vorführungen der Singschule Bochum und der Folkwangschule Essen. Ein ausführliches Vorprogramm ist durch das Zentral-

institut für Erziehung und Unterricht, Berlin W 35, Potsdamerstr. 120 erhältlich.

Im Liegnitzer Gesellschaftshaus fand ein Kammermusikfestabend der Oberstufe aus der Geigerschule von Otto Maria Erber statt, der den Ausführenden anerkennenden Erfolg brachte.

Die Sopranistin Marianne Pöller-Hagen, hervorgegangen aus der Sologesangsklasse Frau Helene Laugs-Gollmer des Hagener Konservatoriums für Musik (Städt. Musikschule), Dir. Otto Laugs, ersang sich mit Werken von Mozart und Richard Strauß in der „Barmer Musikgesellschaft" einen besonderen Erfolg.

Mit einem Festkonzert feierte das Loewe-Konservatorium in Stettin, das unter Leitung von Hermann Trienes steht, sein dreißigjähriges Bestehen.

Die in diesem Jahre unter dem Protektorat des österreichischen Bundeskanzlers in Wien-Laxenburg und im Mozarteum in Salzburg stattfindenden, internationalen Musikkurse wurden wie folgt festgesetzt: In Schloß Laxenburg vom 1. Juli bis 15. August und im Salzburger Mozarteum vom 15. Juli bis 15. September.

In der Württ. Hochschule für Musik in Stuttgart gab Prof. Dr. Hermann Keller 12 historische Orgelabende, von denen 3 der Zeit vor Bach, 3 J. S. Bach, 3 Bachs Schülern und der Romantik, 3 der neueren Zeit und der Gegenwart gewidmet waren.

An der Universität Leipzig hat sich der 1. Assistent am musikwissenschaftlichen Institut, Dr. phil. Hermann Zenk aus Karlsruhe, als Privatdozent für Musikwissenschaft niedergelassen. Seine Habilitationsschrift betreffen „Studien zu Adrian Willaert". Hoffentlich ist mit dieser Habilitation der Bann gebrochen, der hinsichtlich Niederlassung von Privatdozenten für Musikwissenschaft an der Leipziger Universität herrschte. Denn tatsächlich hat sich im Verlauf der letzten 25 Jahre einzig und allein Arnold Schering habilitiert, heute und seit längeren Jahren steht aber die Musikwissenschaft ganz anders da als vor einem Vierteljahrhundert. Die hiesige Disziplin müßte dann auch noch, und gerade mit Hilfe von Privatdozenten, ganz anders ausgebaut werden wie es auch nunmehr, nach der Habilitation Dr. Zenks, der Fall ist. Denn dieser vertritt eigentlich das gleiche Gebiet wie der Ordinarius, Prof. Dr. Kroyer, nämlich vor allem das 15. und 16. Jahrhundert, sodaß auch heute das 17. und 18. Jahrhundert, die gerade für die sächsische Universität noch besonders wichtig sind, keinen eigentlichen Vertreter haben. Hoffentlich wird denn auch diesem fühlbaren Mangel recht bald abgeholfen. Eine Universität wie die Leipziger bedarf einer nach verschiedenen Seiten hin ausgebauten musikwissenschaftlichen Disziplin; zumal dies heute keiner eigentlichen Schwierigkeit hinsichtlich eines, wenn auch vielleicht nicht bedeutenden, so doch universitätsreifen Nachwuchses begegnet.

Der 50. Jahresbericht der Staatl. Akad. Hochschule f. Musik in Berlin enthält neben einem umfangreichen Verwaltungsbericht und Aufführungsverzeichnis wertvolle literarische Beiträge. Über „Tonfilm und Rundfunk im Musikunterricht" bringt Georg Schünemann lesenswerte Einzelheiten, Karl Klingler behandelt Bachs Flötensonate A-dur, Josef Wolfsthal schreibt über „organische Geigenhaltung", Leonid Kreutzer über die „kausalen Zusammenhänge des instrumentalen Ablaufs", Leopold Jeßner über die „Staatl. Schauspielschule", und Curt Sachs nimmt Stellung zu der jüngsten Errungenschaft der Instrumentensammlung, dem „Gamelan".

Intendant Paul Bekker vom Staatstheater in Wiesbaden wurde eingeladen, im Germanistischen Institut der Sorbonne in Paris über Wagner zu sprechen.

Das Würzburger Staatskonservatorium feierte sein 125jähriges Bestehen. Gegründet von Dr. F. J. Fröhlich, steht das Institut heute unter der verdienstvollen Leitung von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. h. c. Hermann Zilcher.

Das Jenaer „Konservatorium der Musik" (Dir. Prof. W. Eickemeyer) hat eine zweite Orchesterklasse unter Leitung von W. Heuser eingerichtet.

PERSÖNLICHES

Geburtstage:

Geheimrat Dr. Ludwig Volkmann, der Seniorchef des Hauses Breitkopf u. Härtel, feierte am 9. Januar seinen 60. Geburtstag in vollster Rüstigkeit und Schaffensfreude. Volkmanns Bedeutung reicht weit über die seines Hauses hinaus. Schon vor fünf Jahren konnte er sein 25jähriges Jubiläum als erster Vorsteher des Deutschen Buchgewerbevereins feiern, jener Organisation, die die technische und künstlerische Förderung des deutschen Buchgewerbes zum Ziele hat. Die Verdienste Volkmanns, der seines Zeichens eigentlich Kunsthistoriker ist und sich auch auf diesem Gebiet einen bedeutsamen Namen gemacht hat, sind hier ganz außerordentlich und gipfeln wohl in der 1914 veranstalteten Internationalen Buchgewerbeausstellung (Bugra), die, seiner Führung anvertraut, noch heute im Ausstellungswesen als unerreichtes Vorbild gilt, aber leider durch den Krieg ihr vorzeitiges Ende fand. Auf all diesen Gebieten ist Volkmann des-

halb für ganz Deutschland wichtig geworden, und daß es ein Musikverleger ist, der hier an der Spitze steht, darf die deutschen Musikerkreise noch besonders freuen. Unsere herzlichen Glückwünsche gelten dann aber auch noch dem aufrechten deutschen Manne von echter Offiziersehre und jener lebendigen Liebenswürdigkeit, die unmittelbar erquickt.

Der Komponist und Pianist Xaver Scharwenka feierte am 6. Jan. seinen 80. Geburtstag.

Am 6. Dezember hat, wie wir erst nachträglich erfahren, der Komponist und ehemalige Sänger Philipp Gretscher in Stettin seinen 70. Geburtstag gefeiert. Ein gebürtiger Rheinländer und erst über Umwege zur Musik gelangend, lebt und wirkt Gretscher seit 1901 in Stettin. Hauptsächlich Vokalkomponist von Liedern und Chorstücken, besitzt Gretscher außer seiner feinpoetischen Natur eine echt melodische Begabung, die denn auch viele seiner Lieder in breite Kreise getragen hat. Die Stadt Stettin feierte den um ihr Musikleben sehr verdienten Komponisten anläßlich seines Geburtstages überaus herzlich.

Seinen 60. Geburtstag beging der Komponist Arno Rentsch, geb. in Nickern bei Züllichau, Schüler des Sternschen Konservatoriums. Unter seinen Vokalwerken, die eine starke Beachtung verdienen, ist besonders die Kantate „Weltfrühling" hervorzuheben, die zuletzt in der Aufführung durch den Kittelschen Chor einen begeisterten Hörerkreis fand.

Oberregisseur Karl Holy von der Staatsoper Berlin feierte seinen 60. Geburtstag.

Der ehem. Hofkapellmeister Artur Rösel in Weimar feierte seinen 70. Geburtstag und wurde aus diesem Anlaß vom Ministerium für Volksbildung zum Ehrenmitglied der Bayrischen Staatsoper ernannt.

Jul. Weismann, der bekannte badische Komponist, dessen Opernwerke eine bevorzugte Stellung unter der dramatischen Literatur einnehmen, feierte seinen 50. Geburtstag.

Der Münchener Kammersänger Fritz Feinhals, ein engerer Freund Mottls, beging seinen 60. Geburtstag. Feinhals war Schüler von Prof. Selva in Padua und auf dem Mailänder Konservatorium. Er debütierte 1898 in München mit dem „Holländer" und gehörte 25 Jahre lang der Münchner Oper an. Seine Verdienste um die deutsche Oper sind hochbedeutungsvoll.

Der Städtische MD. von Essen Max Fiedler feierte seinen 70. Geburtstag. Er war Schüler des Leipziger Konservatoriums, Klavierpädagoge in Hamburg, seit 1894 Dirigent in Hamburg, Boston, Berlin. Fiedler zählt zu den berufensten Orchesterführern.

Den 75. Geburtstag feierte Kapellmeister Karl Grau, der als langjähriger Leiter der Bergedorfer Hasse-Gesellschaft auch in weiteren Kreisen bekannt wurde.

Berufungen u. a.

Heinrich Kaminski wurde vom Preußischen Kultusministerium an die Stelle Hans Pfitzners als Leiter einer Meisterschule für musikalische Komposition nach Berlin berufen. Kaminski wurde zugleich auch Mitglied des Senats der Preußischen Akademie der Künste. Damit ist der Wunsch Hans Joachim Mosers, den er im Oktoberheft der ZFM aussprach, nunmehr in Erfüllung gegangen. Wir wünschen Kaminski und Berlin hierzu von Herzen Glück.

Der Komponist Jaap Kool hat einen Lehrauftrag an die Freie Schulgemeinde Wickersdorf bei Saalfeld/Saale angenommen.

Superintendent Torhorst wurde als Ordinarius der Abteilung für evangelische Kirchenmusik an das Städtische Konservatorium Dortmund berufen.

Hans Gál wurde als Direktor der Hochschule für Musik und des Konservatoriums zu Mainz berufen.

Zum Direktor des musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Münster i. W. wurde als Nachfolger von Prof. Volbach der Privatdozent Dr. Karl Gustav Fellerer berufen.

Karl Maria Zwißler, der gegenwärtig als erster Kapellmeister am Hessischen Landestheater in Darmstadt tätig ist, wurde für die nächste Spielzeit für das Opernhaus Breslau verpflichtet.

Dr. Heinz Unger ist aufgefordert worden, die musikalische Oberleitung der staatlichen Oper in Kiew zu übernehmen.

Todesfälle:

† Walther Unger, ehem. Leiter des Metzer Musik-Vereins und des Cäcilien-Vereins in Frankfurt a. M.

† der bekannte Musikschriftsteller Prof. Max Chop. Das Berliner Musikleben verliert mit ihm eine markante Persönlichkeit. Als Herausgeber der „Signale für die musikalische Welt", deren Leitung ihm im Jahre 1920 anvertraut worden war, gehörte er zu den repräsentativen Berliner Musikschriftstellern. Als der Rundfunk organisiert wurde, wurde er verdienstvoller Mitarbeiter der Funkstunde. Chop war in der Hauptsache ein überaus fleißiger Musikschriftsteller. Allein schon die sechsunddreißig Bände „Erläuterungen zu Meisterwerken der Tonkunst", die in der Universal-Bibliothek erschienen sind, zeugen von seiner Fruchtbarkeit. Sie sind mit großer Sachkenntnis und anschaulich geschrieben. Aus der Zahl seiner weiteren Publi-

kationen seien das zweibändige Werk „Zeitgenössische Tondichter" hervorgehoben, das „Vademecum für Wagnerfreunde", der „Führer durch die Musikgeschichte", der „Führer durch die Opernmusik", das „Vademecum für den Konzertsaal". Über Aug. Bungert, Frederik Delius, J. E. N. v. Reznicek, Giuseppe Verdi liegen biographische Arbeiten vor.

† Prof. Wilhelm Lamping, der als städtischer Musikdirektor in Bielefeld, zugleich aber auch als Leiter des Männergesangvereins Arion, des Lehrergesangvereins und des Vereins für kirchliche Musik dortselbst wirkte.

† Therese Malten, die berühmte Wagner-Sängerin, im Alter von 74 Jahren in Reuzschieren bei Wachwitz. Therese Malten war eine der großen Wagner-Sängerinnen. Besonders stark war sie in den Partien der „Senta" und der „Kundry", welch letztere überhaupt erstmals durch sie verkörpert wurde. Auch bei den Münchener Separataufführungen der Wagnerschen Werke vor König Ludwig II. wirkte sie mit.

† Musikdirektor Tillmann Strater, der Ehrenbundesmeister im Rheinischen Sängerbund, zu Krefeld.

BÜHNE.

Die durch das Ausscheiden des Ballettmeisters Terpis entstandene Ballettkrise an der Berliner Staatsoper besteht noch immer fort. Die Fragen nach der Neubesetzung des freigewordenen Postens haben einen künstlerischen und organisatorischen Fragenkomplex aufgeworfen, der noch völlig ungeklärt ist. Es besteht auch keine Aussicht, daß diese Situation schon in den nächsten Monaten eine Klärung erfahren wird. Auch über die im Zusammenhang mit der Ballettkrise aufgeworfene Frage nach der schon geraume Zeit projektierten staatlichen Ballettschule schweben noch immer Verhandlungen, die vor dem Frühjahr zu keinem Ergebnis gelangen werden.

Der Allgemeine Deutsche Musikverein hat beschlossen, das neue Bühnenwerk von Ernst Toch „Der Fächer", Opern-Capriccio in 3 Akten, Text von Ferdinand Lion, anläßlich des nächstjährigen Musikfestes in Königsberg als Festoper zur Aufführung zu bringen.

Die ägyptische Regierung hat beschlossen, in Kairo eine neue Staatsoper zu errichten. Das jetzt bestehende Operngebäude, in dem Verdis „Aida" uraufgeführt wurde, soll niedergerissen und an seiner Stelle ein neuer Bau errichtet werden, der allen Anforderungen der modernen Architektur und Bühnentechnik entspricht. Die Kosten des Neubaues sind mit sieben Millionen Mark veranschlagt.

Die Wiener Staatsoper bringt „Egon und Emilie" von Ernst Toch, sowie „Meister Pedros Puppenspiel" von Manuel de Falla zur Aufführung.

Korngolds Oper „Die tote Stadt" wird vom Stadttheater in Magdeburg, Trier und Rostock vorbereitet.

Die Uraufführung der Verdi-Oper „Simone Boccanegra" in Wien hat den Berliner Intendanten Tietjen zu einem Protest veranlaßt, da ihm vertraglich das Recht der Uraufführung zustand. Es hat sich indessen herausgestellt, daß Tietjen die gestellte Frist zum Herausbringen der Oper versäumt hat. Am 1. Januar 1930 ging das Aufführungsrecht in den Besitz Wiens über. Woraus man erkennen kann, wie planlos in Berliner Opernangelegenheiten gearbeitet wird.

Die Städtische Oper in Düsseldorf brachte die erfolgreiche Neuinszenierung von Glucks „Iphigenie auf Aulis", Cimaroses „Die heilige Ehe", Wagners „Meistersinger" und Nicolais „Lustige Weiber von Windsor". Das Ballett der Oper brachte die Erstaufführung von Strawinskys zwei Suiten und Milhauds „Saudades de Brasil".

Die für Ende 1929 ursprünglich vorgesehene Uraufführung der Oper „Aurora" von E. Th. A. Hoffmann im Bamberger Opernhaus wurde auf März 1930 verschoben.

Mark Lothars Ulenspiegel-Oper „Till" wurde mit ausgezeichnetem Erfolg im Stadttheater Görlitz aufgeführt und befindet sich in Vorbereitung an den Opern in Breslau, Moskau, Heidelberg und Hannover.

Hundertundzwanzig Jahre Stadttheater Königsberg. Das Königsberger Stadttheater (das heutige Opernhaus) hat vor kurzem das Jubiläum seines 120jährigen Bestehens mit einer glanzvollen Festinszenierung von Wagners „Meistersingern" begehen können. In schwerster Notzeit (1809) gegründet, ist das Theater heute in seinem Bestande ernstlich gefährdet. Trotzdem das Königsberger Opernhaus den kleinsten städtischen Zuschuß unter allen deutschen Opernbühnen erhält und trotzdem der Besuch der Oper gegen früher sich vervielfacht hat (1929: 1/4 Million Besucher) wird das Theater seine Pforten schließen müssen, wenn der städtische Zuschuß nicht bewilligt wird. Welchen Schaden Ostpreußen durch die Schließung der einzigen großen Opernbühne der Provinz erleiden würde, ist nicht abzusehen.

Die Bayrische Staatsregierung hat den Antrag der Stadt Coburg, die Auslegung des Landtagsbeschlusses, wonach der Bayrische Staat für die Unterhaltung des Landestheaters Coburg zu sorgen hat, wenn Coburg dazu finanziell nicht mehr in der Lage ist, durch ein Schiedsgericht entschieden und diese Unterhaltspflicht aus grundsätzlichen Erwägungen abgelehnt.

Händels Oper „Alcina" in der Übersetzung und musikalischen Einrichtung von Prof. Hermann

Roth-Stuttgart kommt als Abschluß des Vierten deutschen Händelfestes 1930 am Badischen Landestheater in Karlsruhe zur Aufführung.

Im Deutschen Theater in Prag wurde ein Werk des 16jährigen Mozart: „Lucius Sulla", das erstmals in italienischer Sprache 1772 in Mailand zur Aufführung gelangte, in der neuen Fassung und Übersetzung des Prager Kapellmeisters Rudolf uraufgeführt.

Im Landestheater zu Stuttgart gelangte unter Leonhardts musikalischer Führung die „Sizilianische Vesper" von Verdi in einer neuen Inszenierung von Stangenberg zur erfolgreichen Aufführung.

In Köln hat sich eine Vereinigung der Opernfreunde gebildet, die nicht nur die Opernfreunde der Stadt Köln selbst, sondern auch die Opernfreunde der Umgebung Kölns erfassen will, um durch einen organisierten gleichmäßigen Besuch der Opernaufführungen der Kölner Oper den notwendigen materiellen Rückhalt zu gewährleisten. Die Vereinigung erstreckt sich heute schon über insgesamt 82 Orte und umfaßt in diesen 82 Orten 50 Ortsgruppen mit einer Gesamtmitgliederzahl von 4800. Die einzelnen Ortsgruppen schwanken zwischen 50 und 60 Mitgliedern. Für den Besuch der auswärtigen Mitglieder der Vereinigung sind Fahrtverbilligungen bei der Reichsbahn erwirkt worden, die 33 1/3 vom Hundert ausmachen. Diese Fruchtbarmachung der Oper für die Provinz darf als ein dankenswertes Beispiel zur Nachahmung empfohlen werden.

Zum Generalintendanten der Städtischen Theater in Chemnitz wurde Hanns Hartmann, der bisherige Intendant des Theaters in Hagen, berufen.

Die Münchener Nationaloper brachte auch gelegentlich dieser Weihnachten Hans Pfitzners „Christelflein" zu erfolgreicher Aufführung. Es ist erfreulich, wie gerade die Münchener Oper die Werke Hans Pfitzners ständig im Spielplan zu halten versteht. Ein Beispiel, dem auch andere Bühnen folgen sollten.

Das Opernhaus Königsberg brachte Hindemiths „Tuttifäntchen" in Neuinszenierung von Franz Benedikt Biermann mit den Bühnenbildern von Karl Jacobs und unter der musikalischen Leitung von Werner Richter-Reichhelm zur Erstaufführung.

Der neue künstlerische Leiter und erste Kapellmeister der Königlichen Oper in Rom, Gino Marinuzzi, eröffnete die dieswinterliche Stagione mit Cimarosas „Matrimonio segreto" (Heimliche Ehe).

Das Altmärkische Landestheater in Stendal brachte eine Neuinszenierung von Mozarts „Zauberflöte" und Glucks „Orpheus", ferner eine Uraufführung des „Tanzlegendchens" von Trude Rittmann-Mannheim und eine Erstaufführung des „Persischen Balletts" von Egon Wellesz. Weiter gelangten Jacques Offenbachs „Großherzogin von Gerolstein" und die „Briganten" in der textlichen Neubearbeitung von Karl Kraus dortselbst zur Uraufführung.

Arthur Piechler, dessen Werk „Sursum Corda", Hymnen an die Kirche für Chor, Soli und Orchester am 14. Dezember durch die Konzerthausgesellschaft in Wien mit großem Erfolge zur Uraufführung gelangte, hat soeben eine neue Oper, betitelt „Der weiße Pfau", Text von Franz Adam Beyerlein, vollendet. Die Generaldirektion der Bayerischen Staatstheater hat den „Weißen Pfau" zur Uraufführung am Münchener Nationaltheater, voraussichtlich in der zweiten Hälfte März 1930, erworben.

Als Sicherheitsmaßnahme hat die Stadt Plauen dem Gesamtpersonal des Stadttheaters zum 31. Juli 1930 gekündigt.

Der Münchener Kammersänger Julius Gleß, der vor Jahresfrist als Opernregisseur an das Staatstheater in Schwerin berufen wurde, hat dort außerordentliche Erfolge, sowohl als Sänger wie auch als Regisseur zu verzeichnen. Die von ihm neuinszenierten Werke „Rosenkavalier", „Zauberflöte", „Fidelio", „Waffenschmied" u. a. fanden stärksten Widerhall.

KONZERTPODIUM.

Der Münchener Staatskapellmeister Karl Elmendorff dirigierte als Gastdirigent des 3. Orchesterkonzertes am Staatstheater in Schwerin mit großem Erfolg und erzielte ungezählte Hervorrufe.

Der Musikverein Münster i. W. unter der Leitung des GMD Dr. Richard v. Alpenburg brachte das Weihnachtsoratorium von Rich. Wetz unter Anwesenheit des Komponisten zu einer weitbeachteten vorzüglichen Wiedergabe, der ein glänzender Erfolg auch nach außen hin beschieden war.

Rich. Greß' Lieder des Narren aus Shakespeares „Was ihr wollt", die im vorigen Jahre in Köln, München, Berlin, Hagen, Münster und Dortmund zur erfolgreichen Wiedergabe kamen, haben nun auch in Bochum durch Ewald Kaldeweier und Michael Raucheisen bei Publikum und Presse gleich begeisterten Erfolg errungen.

Herm. Rucks Reformationskantate op. 40 für gem. Chor, Kinderchor, Streichorchester und Orgel und die Fuge op. 43 für Streichorchester über „Erhalt uns Herr bei deinem Wort" kamen durch den Evang. Kirchenchor Stuttgart-Degerloch und das Württemb. Landestheaterorchester zur Uraufführung; außerdem wurde die Festkantate op. 23 für gem. Chor, Kinderchor, Streichorchester und Orgel wiederholt.

Der Wiener Männergesangverein unternimmt zu Ostern 1930 eine große Konzertfahrt durch die Schweiz und nach Paris.

Eine ausgezeichnete Aufführung erlebte Berlioz' „Requiem" durch den Lehrergesangverein an der musikalischen Akademie zu München unter Leitung von Hans Knappertsbusch.

Die Stadt Würzburg plant eine Hans Pfitzner-Feier, wobei Herm. Zilcher, Elisabeth Feuge-Friedrich und Max Kraus mitwirken.

Im ersten Konzert des Volkschores in Parchim i. M. (Leitung Dr. W. Buschmann) gelangten, vom Klavier aus geleitet, M. Weckmanns (1621—74) Zwiegespräch: Gegrüßet seist du, Holdselige, und das Weihnachtsoratorium von Heinrich Schütz zur Aufführung.

Am 8. Dez. fand innerhalb eines Volkskonzertes im Nürnberger Rathaussaal die Uraufführung eines Klaviertrios in f-moll, op. 19, von Erich Rhode statt. Komponist und Interpreten (Horvath, Kühne und Krug) wurden lebhabt gefeiert.

Kurt v. Wolfurts Tripelfuge für großes Orchester wurde mit außergewöhnlichem Erfolg von Bruno Walter zur Erstaufführung im Leipziger Gewandhaus gebracht.

In der Hamburger Philharmonie kamen im Monat Januar an Novitäten zur Aufführung: Bei Dr. Muck: Erdlen: Passacaglia und Fuge, Hindemith: Konzertmusik für Blasorchester; bei Eugen Papst: Graener: Comedietta, Křenek: Kleine Symphonie, Strawinsky: Zwei Orchestersuiten.

Unser Bremer Musikreferent Dr. Kratzi hat mehrfach, u. a. in Konzerten des Instrumentalvereins, die Flötenpartien ausgeführt und in der Presse starke Anerkennung gefunden.

Ein geistlicher Festgesang von Alf. Schmid (Organist a. St. Nikolaus, Stuttgart) für Männerchor, Kinderchor und Bläser kam durch etwa 1000 Mitwirkende in der Stadthalle zu Stuttgart zur Uraufführung. Das Werk hinterließ dank der hervorragenden Ausdeutung durch Kirchenmusikdirektor Alf. Sauter nachhaltige Eindrücke. Der Beifall war stark.

Die Berliner Sopranistin Mia Neusitzer-Thoenissen veranstaltet in München einen Jos. Haas-Lieder-Abend.

Das dritte Sinfoniekonzert des Städt. Orchesters zu Krefeld brachte einen Hugo Kaun-Abend mit dem „Requiem", dem „Steiger" und der Ouvertüre, die der Komponist selbst dirigierte. Die Veranstaltung trug Hugo Kaun begeisterten Beifall ein.

Die Kleine Sinfonie von Hans Wedig op. 5 gelangte im Sinfoniekonzert der Berliner Staatsoper am 17. Jan. unter GMD Erich Kleiber zur Uraufführung.

In Karlsruhe wurde ein Hans Pfitzner-Abend veranstaltet, in welchem das Klaviertrio in F-dur, die Violinsonate in e-moll durch ausgezeichnete kammermusikalische Kräfte (Elisab. Neumann—Violine, Berta Peters-Vollmair—Cello und Tina Koch—Klavier) zur Aufführung gebracht wurden. Kammersängerin Elsa Blank, die bekannte Opernsoubrette der Karlsruher Oper, sang die Arie des Christelflein mit besonders starkem Erfolg.

Am 10. Januar dirigierte Richard Strauß ein Konzert des Wiener Männergesangvereins, in welchem das von Richard Strauß dem Verein gewidmete „Österreichische Lied" nach einem Text von Wildgans, ferner Werke von Prof. Josef Reiter und Karl Lafite zur Aufführung gelangten.

Musikdirektor Dr. Erich Schild brachte in den Abonnements-Konzerten der Stadt Solothurn u. a. den „König David" von A. Honegger, eine Ballettmusik von R. Flury, Orchesterlieder von Weingartner, die Gartenmusik von Otto Siegl, Lieder von Othmar Schoeck und Josef Marx zur Aufführung.

In den Symphoniekonzerten des Altmärkischen Landestheaters zu Stendal brachte Kapellmeister Fritz Mahler die „Sieben frühen Lieder" von Alban Berg, Lieder von Josef Marx, die „Bunten Steine" von Ernst Toch und die 4. Symphonie von Gustav Mahler zur Erstaufführung.

Die Erfurter Konzertvereinigung brachte unter Leitung von Kapellmeister Hans Kracht ein Weihnachtsoratorium von Rich. Wetz zu erfreulicher Uraufführung.

Paul Graeners Orchesterwerk „Comedietta" wurde im vorigen Monat zum ersten Male in Österreich aufgeführt, während im laufenden Monat die Erstaufführungen in der Schweiz, Tschechoslovakei, Portugal, Großbritannien und U. S. A. stattfinden.

Die 6 Gesänge für Sopran, Flöte und Klavier nach Dichtungen aus dem 7. Ring von Stefan George von Siegfried Kallenberg kamen am zweiten der von Markus Rümmelein geleiteten „Intimen Kunstabende" durch Bettina Frank (Sopran) und Richard Schreiner (Flöte) zur dortigen erfolgreichen Erstaufführung.

Günther Ramin brachte am 24. November in Leipzig das neueste Werk von Wolfgang Fortner: „Toccata und Fuge für Orgel" mit großem Erfolg aus dem Manuskript zur Uraufführung.

Der Konzertverein Nordhausen brachte in seinen dieswinterlichen Konzerten u. a. die „Deutsche Messe" von Joseph Haas, das „Requiem" von Verdi, unter solistischer Mitwirkung von Anni Quistorp, Hänneke, Robert Bonn und Kurt Wiechmann. In einem eigenen Kompositions-Abend

brachte Walter Niemann-Leipzig neue Tondichtungen für Klavier zu Gehör.

Unter Leitung von Paul Bauer gelangte in Eisenberg durch den Fillerschen Gesangverein Bruchs „Lied von der Glocke" zur Aufführung.

In Gera mußten bekanntlich die Symphonischen Konzerte der Reußischen Theaterkapelle, die unter Leitung von Prof. Laber bisher stattfanden, wegen Interesselosigkeit des Publikums eingestellt werden. Ein rühmliches Gegenstück hierzu bildet Dessau, wo unter GMD. Rother 300 Abonnenten wegen Raummangels in diesem Winter unberücksichtigt bleiben mußten. Auch die Konzerte des Nordhäuser Konzertvereins sind ausabonniert.

GDM. Mehlich brachte in Baden-Baden die 2. Symphonie von Artur Kustra zur Uraufführung, die von ausgezeichnetem Erfolg begleitet war.

KIRCHE UND SCHULE.

Die nächste staatliche Privatmusiklehrerprüfung in Münster (Westf.) wird am Dienstag, den 18. März und den folgenden Tagen stattfinden. Meldungen mit den entsprechenden Unterlagen sind bis zum 5. März beim Provinzialschulkollegium einzureichen.

Das Kantorat an der Kreuzkirche zu Dresden wird durch den Abgang von Professor Otto Richter, der am 1. Juli 1930 in Pension geht, frei. Bewerbungsgesuche um die freiwerdende Stelle sind bis 31. Januar 1930 an den Rat zu Dresden (Schulamt) zu richten.

Die Motetten der evangelischen Stadtpfarrkirche in Hermannstadt (Rumänien) unter Leitung von Prof. F. X. Dreßler erfreuen sich steigender Beachtung in musikverständigen Kreisen. Die vorzüglich zusammengestellten Vortragsfolgen, ausgeführt vom Brukenthalchor, bevorzugten den Bachkreis, Brahms und Reger. Prof. Dreßler brachte in Arad (Ungarn) Orgelwerke von Lübeck, Buxtehude, Bach, Reger, Liszt zur Erstaufführung mit außergewöhnlichem Erfolg.

Die Lübische Singschule, die unter Leitung von Hermann Fey auf ein fünfjähriges Bestehen zurückblickt, bot im 16. Konzert Werke zeitgenössischer Tonsetzer, darunter Strauß, W. von Baußnern, Graener, Haas, Jochum, Meinberg, Zilcher, Othegraven.

Eine Adventsmotette von Herm. Ambrosius erlebte in der Leipziger Andreaskirche ihre Uraufführung.

Zu einer intimen und selten schönen Weihnachtsfeier hatte der Rektor der Albertina in Wien, Prof. Dr. Junker, einen Kreis von Gästen, sowie die Professoren der verschiedenen Fakultäten mit ihren Angehörigen in die feierlich mit kleinen Tannenbäumchen und Adventsternen geschmückten Räume der Universität eingeladen. Den Höhepunkt des Abends brachte eine mit besonderem Verständnis vorgetragene Aufführung von Heinrich Schütz' Weihnachtsoratorium „Historia von der freuden- und gnadenbringenden Geburt Jesu Christi" unter der Leitung von Prof. Dr. Müller-Blattau mit Chor und Orchester des collegium musicum sorgfältig vorbereitet.

Unter Leitung von Musiklehrer Heinrich Münz brachte das Realgymnasium Waldshut als Weihnachtskonzert einen Bach-Abend, in welchem die Kantate Nr. 61 „Nun kommt der Heiden Heiland" und Nr. 142 „Uns ist ein Kind geboren", sowie die Sonate in C-dur für 2 Violinen und Klavier mit ausgezeichnetem Erfolg zur Aufführung gelangten. Chor und Orchester wurden von Schülern des Realgymnasiums erstellt.

Die Chorvereinigung für evangelische Kirchenmusik zu München, die unter Leitung von Prof. Ernst Riemann vor Jahresfrist Honeggers „König David" zu wiederholter erfolgreicher Aufführung brachte, hat nunmehr auch desselben Komponisten „Judith", das ursprünglich als Oper für die Bühnenaufführung gedacht war, im Konzertsaal zur Aufführung gebracht.

Der Domchor zu München unter Leitung von Domkapellmeister Professor Ludwig Berberich brachte an einem Max Reger-Abend zu Einsiedeln für Bariton, Chor und Orchester die Motette „O Tod wie bitter bist du" aus den geistlichen Gesängen op. 110, den Psalm Sonntag Morgen für 5stimmigen Chor à cappella und den 100. Psalm zur Aufführung.

Als eine vorzügliche Erziehung der Phantasie der Schuljugend wird von einem englischen Pädagogen die Aufführung von Mozarts „Zauberflöte" durch Schüler gepriesen. Diese Leistung hat mit den Jungens der Latymer-Schule zu Edmonton Dr. Ronald Cunliffe vollbracht, der mit den Knaben vier vortrefflich gelungene Aufführungen der „Zauberflöte" veranstaltete. Man will derartige Versuche auch in anderen englischen Schulen unternehmen.

Kurt Weill befaßt sich mit der Herstellung kleiner „Schul-Opern" zu instruktiven Zwecken. Sein „Lindbergh-Flug" soll in einer Schulfassung in diesem Winter in einer Berliner Schule zur Aufführung gelangen. Es bleibt abzuwarten, ob sich die damit verbundenen Hoffnungen Weills auf eine Erziehung eines „neuen Menschentyps mit den Mitteln der Musik" bewahrheiten.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER.

Hans Pfitzner hat soeben ein neues Werk vollendet: „Das dunkle Reich", eine Chorphantasie mit Orchester, Orgel, Sopran- und Baritonsolo.

Artur Honegger arbeitet nach Mitteilung des „Neuen Wiener Journals" an einem Operet-

tentext von Willemetz „Le Roi Pausole". „Meine Partitur bedeutet eine Evolution — zu Mozart!" erklärte Honegger. „Mein Ziel ist, eine sehr heitere, lebhafte und vor allem melodische Musik zu schreiben. Vor allem keine amerikanischen Rhythmen, keinen Foxtrott! Das gehört nicht nach Europa!"

Bernhard Sekles hat seine erste Sinfonie vollendet. Das Werk erscheint demnächst im Verlage von B. Schotts Söhne in Mainz.

Hans Gál hat drei humoristische Männerchöre mit Klavier nach Texten von Wilhelm Busch komponiert.

Der amerikanische Komponist Hamilton Forrest vertonte A. Dumas' „Kameliendame".

F. W. Gohlisch arbeitet zur Zeit an der Vollendung eines Orchesterwerkes „Stimmungen am Steinhuder Meer".

Der als Opernkomponist wiederholt hervorgetretene Franz Höfer, dessen frühere Opern „Sarema" (UA. Regensburg), „Dornröschen" (UA. Nürnberg), „Don Guevara" (UA. Coburg) eine Reihe von Aufführungen bereits erlebten, arbeitet zur Zeit an der Vollendung einer neuen Oper nach einer Dichtung von A. von Kreußler „Belsazars Fest".

VERSCHIEDENES.

Es scheint sich zu bestätigen, daß die bisherigen Mitteilungen über die Unechtheit des Bachhauses in Eisenach mit Vorsicht aufzunehmen waren, wie es an dieser Stelle auch geschehen ist, denn in längeren Aufsätzen der „Eisenacher Ztg." weist Dr. H. A. Winkler nach, daß kein Anlaß bestehe, dem bisherigen „Bachhaus" die Echtheit abzusprechen, die vorgebrachten gegenteiligen Forschungen auf ungenügender Kenntnis der Dokumente beruhten. Einzelheiten von Winklers Beweisführungen anzugeben, dürfte nicht viel Zweck haben. Unsere Leser, die Eisenach und das Bachhaus besuchten, mögen es aber in der Gewißheit tun, daß — wir drücken es mit Absicht vorsichtig aus — berechtigte Zweifel an der Echtheit von Bachs Geburtshaus hinfällig geworden sind.

Musikhistorische Ausstellung in Wolfenbüttel. Die Herzog August-Bibliothek in Wolfenbüttel veranstaltet (unter Mitwirkung von Musikdirektor Saffe in Wolfenbüttel und Konservatoriumsdirektor Brandt in Braunschweig) größtenteils aus ihren eigenen Schätzen eine musikhistorische Ausstellung. Die Ausstellung gliedert sich in folgende allgemeine Abteilungen: Entwicklung der Notenschrift (Neumen vom 10. Jh. an, Hufeilennotenschrift, Nota quadrata, Nota quadriquarta, Guidonische Hand, Mensuralnoten, Lauten-, Orgel-, Klaviertabulatur); Entwicklung der Musikinstrumente (Abbildungen in Handschriften und Druckwerken); Bücher zur Akustik und Musiktheorie, Frühdrucke berühmter Meister, Notenhandschriften des 15.—19. Jahrhunderts, Bilder von Komponisten. Daran schließt sich eine besonders eingehende Zusammenstellung von Wolfenbüttler Kompositionen des 16.—18. Jahrhunderts in Autogrammen, Handschriften und Drucken Mancinus, Praetorius, Herzogin Sophie Elisabeth, die Gemahlin Herzogs Augusts, J. J. Löwe, Rosenmüller, J. A. Hasse; es folgen Braunschweigischen Fürsten von auswärtigen Musikern gewidmete Werke, Braunschweiger Musiker, Braunschweiger Musik-Curiosa, sowie Neudrucke und musikpädagogische Veröffentlichungen des Wolfenbütteler Verlags Kallmeyer. Die Ausstellung ist wochentäglich um 11 und 12 Uhr zu besichtigen oder nach vorheriger Anmeldung; sie wird voraussichtlich bis zum Mai 1930 geöffnet bleiben.

Die Stadtverwaltung von Konstantinopel hat eine deutche Firma beauftragt ein neues Theater zu bauen. Das Theater soll in dem europäischen Viertel der Stadt (Pera) erstehen und allen heute berechtigten Ansprüchen genügen. Zugleich soll das Theater der Sitz der internationalen Gesellschaft der Türkei werden und das Ensemble des Theaters soll in Wandergastspielen durch die ganze Türkei gehen. Die Regierung hofft durch diese Vorführungen, die Werke alter und neuer Meister aller Länder bringen sollen, einen starken kulturellen Faktor zu schaffen.

Anläßlich der 80sten Wiederkehr des Todestages von Frédéric Chopin fand auf dem Pariser Friedhof Père-Lachaise, am Grabe des großen Polen, eine schlichte Feier statt, veranstaltet von der Vereinigung der jungen polnischen Musiker von Paris. Das sinnreiche Denkmal Chopin's versank im Blumenmeer. — Anfang 1930 kommt Toscanini an der Spitze des Bostoner „Symphony-Orchesters".

A. v. R.

Die Chicagoer Oper versteht es, Neujahr zu feiern. Sie brachte nämlich eine Jazzkomposition zur Uraufführung mit 105 Saxophonbläsern, 25 Schlagzeugspielern und vollem Sinfonie-Orchester. Da wendet sich der Gast mit Grausen ...

In Delitzsch ist im Nachlaß der kürzlich verstorbenen Frau des Kreisrichters Dietze Offenbachs seit 50 Jahren verschollene Oper „Mariella" aufgefunden worden. Man wußte, daß Offenbach diese Oper komponiert hatte, doch war es trotz eifriger Suche bisher nicht möglich, diese Oper aufzufinden. Wie der Vertreter der Telegraphen-Union erfährt, wird das Manuskript jetzt gedruckt, so daß schon in diesem Winter ihre Uraufführung stattfinden kann. Mehrere deutsche Bühnen haben bereits Interesse am Erwerb des Aufführungsrechtes gezeigt.

Der österreichische Ministerrat hat unterm 13. Dezember beschlossen, daß die frühere Volkshymne

von Joseph Haydn, die auch im Deutschen Reich als offizielle Nationalhymne anerkannt ist, mit einem neuen Text von Ottokar Kernstock nunmehr als österreichische Bundeshymne gilt und überall offiziell einzuführen ist.

Der Kopenhagener Musikgelehrte Knud Jeppesen entdeckte in der Bibliotheca Colombina in Sevilla zwei bisher unbekannte Bücher der Lauden des Ottaviano di Petrucci, die zu den musikalischen Seltenheiten zu zählen sind.

Der ursprünglich beabsichtigte Neubau der Staatlichen Hochschule für Musik in Berlin wurde vom Preuß. Finanzministerium bis auf weiteres zurückgestellt, da die kritische Finanzlage Preußens zur Zeit es nicht erlaubt, an einen solchen Neubau heranzutreten.

Eine lange verschollene Ouverture über „Rule Britannia" von Richard Wagner wurde in London von einem Buchhändler in der Musikbibliothek des Herrn C. W. Thomas, dem einstmaligen Leiter der Philharmonischen Gesellschaft in Liverpool aufgefunden. Das Manuskript umfaßt 41 Seiten, ist am 15. März 1837 in Königsberg datiert und trägt noch Richard Wagners Unterschrift.

Einer Anregung Dr. Hermann Ungers verdankt Köln die Errichtung einer städtischen Musikbücherei, wie sie so vielfach von dem verstorbenen Prof. Dr. Paul Marsop in deutschen Städten ins Leben gerufen wurden. Dr. Unger veranstaltete für die Freunde der Kölner städtischen Musikbücherei von Zeit zu Zeit Konzertabende, die reiche Anteilnahme fanden. Diese Abende waren längere Zeit aufgehoben, wurden aber jetzt wieder aufgenommen. Am ersten dieser Abende kamen Bachs C-dur-Konzert und Mozarts D-dur--Sonate, beide an zwei Klavieren, zum Vortrag.

Eine Umfrage unter den Besuchern des Duisburger Stadttheaters über die Gestaltung des Spielplanes ergab die Bevorzugung der Oper mit 64 Proz. der Einsender, während sich nur 22 Proz. für das Schauspiel und 14 Proz. für die Operette einsetzten. Für Klassiker haben sich 60 Proz. der Einsender entschieden. Die Frage nach der beliebtesten Oper oder Operette erbrachte die Nennung von 224 Werken. Die meisten Stimmen erhielten Aida, Lohengrin, Der Zigeunerbaron, Der Rosenkavalier, Oberon, Der Ring der Nibelungen, Jüdin und Der Vogelhändler. „Ein Glück, daß diese Abstimmung nicht in Berlin stattfand. Da hätte das Ergebnis wahrhaftig anders ausgesehen . . ." schreibt mit Recht eine Berliner Zeitung.

Das Stadtgeschichtliche Museum Leipzig erhielt zwei Stiftungen, die, an sich unabhängig voneinander, beide von höchster Bedeutung für die Musikgeschichte Leipzigs sind. Herr Paul David, ein Sohn des berühmten Konzertmeisters am Gewandhaus und Lehrers am Leipziger Konservatorium Ferdinand David (1810 bis 1873), hat die Briefe Felix Mendelssohns und des Ehepaars Robert und Clara Schumann an Ferdinand David dem Museum übergeben. Die zweite wertvolle Stiftung, die einem Gönner des Museums verdankt wird, besteht in dem 1850 angelegten Album einer Leipziger Dame, in das sich alle Größen des damaligen Musiklebens eingetragen haben: Richard Wagner, Liszt, Berlioz, Robert Schumann, Marschner, Spohr, Gade, Wilhelmine Schroeder-Devrient und viele andere.

FUNK UND FILM.

Im Westdeutschen Rundfunk zu Köln gelangten Robert Hernrieds Chöre „Jesus liegt in der Wiege" (Verlag Pabst) und „Auf Weihnachten" (Manuskript) durch den Kölner Funkchor unter Leitung von Bernhard Zimmermann zur Uraufführung.

Zum 100. Geburtstag H. v. Bülows wurde Marie von Bülow eingeladen, am Mikrophon der Mirag über das Leben ihres verstorbenen Gatten zu sprechen. Das Orchester der Dresdener Philharmonie mit Max Pauer als Solist wirkte in der Gedenkstunde mit.

Der Mitteldeutsche Rundfunk hat erstmalig am Neujahrsabend das Konzert des Leipziger Gewandhauses auf Mitteldeutschland und die Sendebezirke Berlin-Hamburg-Breslau übertragen. (S. Bericht.)

Werke für Violine und Klavier op. 23, 37 (Sonate, Suite und Phantasiestücke) von Julius Klaas kamen im Radio Basel und Zürich zu erfolgreicher Aufführung.

Mascagni beschäftigt sich zur Zeit mit dem Problem, eine besondere Oper für den Tonfilm zu komponieren.

Dolores Maass brachte im Berliner Sender Violinwerke von Hugo Kaun, Siegfried Karg, Ebert und Strawinsky zu Gehör.

Der Westdeutsche Rundfunk veranstaltete eine Reihe wertvoller musikalischer Aufführungen. Ein „Deutscher Abend" unter Dr. Buschkötter leitete diese musikalischen Veranstaltungen ein. Das Konzert brachte neben Händels Concerto grosso in g-moll und Brahms' 4. Symphonie Beethovens Violinkonzert, gespielt von Prof. Max Strup-Berlin.

Eine Kammermusikstunde des Westdeutschen Rundfunks brachte Aufführungen von Werken von Sinding und Grieg durch das Köhler-Hedler-Quartett (Duisburg) und die Wiedergabe von Max Regers Variationen und Fuge über ein Thema von Thelemann durch Rudolf Peters. In

einem Liederabend sang Hilde v. Alpenburg Münster) Lieder von Pfitzner.

Aus der Stadthalle in Münster übertrug der Westdeutsche Rundfunk die Aufführung des Weihnachtsoratoriums von Richard Wetz unter der Leitung von GMD. Dr. v. Alpenburg.

Arnold Ebels Sinfonietta giocosa, op. 39, die kürzlich unter Leitung von GMD Paul Scheinpflug und dem Philharmonischen Orchester in Dresden mit starkem Erfolg aufgeführt wurde, wird am 7. Februar durch den Mitteldeutschen Rundfunk (Mirag) gleichfalls unter Scheinpflugs Leitung zur Aufführung gelangen.

Bei der Reichsrundfunkgesellschaft in Berlin fand eine Konferenz der Intendanzen Professor Dr. Neubeck (Mitteldeutsche Rundfunk A.-G.), Dr. Hans Flesch (Funkstunde A.-G. Berlin) und Fritz Walter Bischoff (Schlesische Funkstunde A.-G. Breslau) statt. Es wurde beschlossen, weitumfassender als bisher einen Programmaustausch der wichtigsten Darbietungen der drei Gesellschaften vorzunehmen, um dadurch die programmatische Eigenart jedes Senders für die Bereicherung und Belebung der Darbietungen auszunutzen und jede Doppelarbeit zu vermeiden. Diese Interessengemeinschaft wird schon in Kürze in Erscheinung treten.

Franz v. Hoeßlin dirigierte Werke von Wagner und Brahms mit dem Orchester der Englischen Radio-Gesellschaft unter großem Erfolg.

Der Rundfunksender Hannover bringt demnächst die Uraufführung einer Sonate für Streichorchester von F. W. Gohlisch.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND.

In der deutsch-evangelischen Kirche zu Buenos Aires fand ein Bach-Abend unter Mitwirkung von Paula Weber (Alt), Ada Sturm (Violine), Georg Runschke (Orgel) und des Evangelischen Kirchenchores statt. Die künstlerische Leitnug lag in den Händen von Frl. Paula Weber.

Deutsche Dirigenten fanden begeisterte Aufnahme in Paris: Hermann Abendroth, H. Scherchen und Franz Schalk, der zum ersten Male Bruchstücke aus der Oper „Notre Dame de Paris" von Franz Schmidt in Paris zum Vortrag brachte.

Beethovens „Prometheus" wurde in neuer Bühnenfassung an der Pariser Musikakademie aufgeführt. Noch niemals war der „Prometheus" vollständig in Frankreich erklungen.

Hermann Scherchen hat sich das außerordentliche Verdienst errungen, in Paris Johann Seb. Bachs „Kunst der Fuge" in der Graeserschen Bearbeitung zum ersten Male aufgeführt zu haben.

„Der fliegende Holländer" von Richard Wagner wird in dieser Spielzeit am Teatro Regio in Turin zur Aufführung in italienischer Sprache gelangen. Das Werk ist in Turin nur einmal, vor nunmehr 50 Jahren, von einer deutschen Operntruppe aufgeführt worden. Der Dirigent Capuana und der Regisseur Forzano haben sich das Werk kürzlich in München angesehen, um eine möglichst stilechte Aufführung bringen zu können.

Der Leiter der Gürtzenich-Konzerte und Direktor der Hochschule für Musik in Köln, Prof. Herm. Abendroth ist vom Symphonieorchester in Paris eingeladen worden, ein Konzert zu dirigieren, bei dem Max Regers Böcklin-Suite zur Pariser Erstaufführung gebracht wurde.

Prof. Georg Dohrn in Breslau wurde zur Leitung von Orchesterkonzerten in Turin und Neapel eingeladen.

Emmy Krüger erzielte mit ihrem deutschen Liederabend, dem ersten deutschen Liederabend seit fünfzehn Jahren in Genua: Società del Quartetto im Teatro Carlo Felice spontanen Erfolg. Prof. Karl Schuegraf, Mozarteum Salzburg, konnte sich als feinsinniger Begleiter in den großen Erfolg des Abends mit Recht teilen.

Heinrich Laber wurde als erster Dirigent nach zwei Veranstaltungen zu weiteren vier Extrakonzerten nach Madrid eingeladen, konnte wegen anderweitiger Verpflichtungen jedoch nur zwei dirigieren. Sein Erfolg war ganz außergewöhnlicher Natur; eine Madrider Zeitung schreibt u. a.: „Und das ist es, was Laber in seiner Vornehmheit erreicht hat: Überzeugung des Madrider Publikums von dem überragenden Können eines deutschen Dirigenten, der ihm deutsche Meisterwerke in großartiger Auslegung vermittelt, verbunden mit der Gewinnung der Achtung vor der Persönlichkeit. Und hinter der Einzelpersönlichkeit sieht man hier noch immer das ganze Volk." — Laber wurde zu weiteren vier Konzerten nach Barcelona eingeladen; desgleichen wurde er eingeladen, in Madrid im Februar an sieben Abenden „Tristan", „Walküre" und „Parsifal" zu dirigieren.

Der Pianist Wilhelm Backhaus erzielte im Tivoli-Theater zu Lissabon mit Werken von Beethoven, Liszt und Chopin beispiellosen Erfolg.

Die „Liga der Komponisten" in New-York wird in einer Reihe von Städten Kammermusikfeste veranstalten, bei denen hauptsächlich die jüngeren deutschen Komponisten zu Worte kommen sollen. Für die Liga hat Anton von Webern eine „Kammer-Symphonie" besonders komponiert, die dabei zur Uraufführung gelangen soll. Weiter werden zu Worte kommen Hindemith mit seinem Konzert für Orgel und Orchester, Lieder von Arnold Schönberg und Kammermusikwerke von Ernst Toch.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Fritz Stege, Berlin. — Für den Verlag und den Anzeigenteil verantwortlich: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. — Redaktionelle Sendungen an: Redaktionelle Geschäftsstelle der „Zeitschrift für Musik" in Berlin W 30, Freisingerstr. 13. — Aufsätze und innere Anfragen an: Dr. Alfred Heuß, Gaschwitz bei Leipzig, Gustav Meiselstraße 23. — Sendungen für den Verlag an: Verlag der „Zeitschrift für Musik", Gustav Bosse Verlag in Regensburg. — Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS, GASCHWITZ BEI LEIPZIG

Schriftleitung für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin W. 30, Freisingerstr. 13
Schriftleitung für Süddeutschland und Österreich: Gustav Bosse, Regensburg

97. JAHRG. BERLIN-LEIPZIG-REGENSBURG / MÄRZ 1930 HEFT 3

INHALT

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 4.—, Einzelheft RM. 1.50

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter bezw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im Voraus zu bezahlen

INSERTIONSBEDINGUNGEN

Preise für Anzeigen: 1/1 Seite RM. 180.—, 1/2 Seite RM. 94.—, 1/4 Seite RM. 50.—, 1/8 Seite RM. 28.—,
die einspalt. 68 mm breite Millimeterzeile kostet RM. 0.80. Bei Platzvorschrift 25% Aufschlag. Eine Anzeigenseite ist 203 mm hoch und 140 mm breit.
Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Deutsche Bank, Fil. Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349; Österr. Postsparkasse: Wien 156451

Aus neuerschienenen Büchern.

Aus: Hans Teßmer, Robert Schumann (Engelhorns Nachf.).

S. 123. Es ist nun für Schumann sehr charakteristisch, daß er ihm neue Kompositionsgattungen stets sogleich mit mehreren Werken bedenkt, und zwar offenbar sowohl aus einem starken Gefühl der Selbstzucht, die sich erst befriedigt zeigt, wenn sie durch das Gefühl der Sicherheit auf dem Neuland abgelöst wird, wie auch deshalb, weil sich stets unendlich viele Gedanken einstellen, die gerade durch die Beschäftigung mit der neuen Form, der neuen Gattung im Schaffenden angeregt werden. Es ist so fast selbstverständlich, daß gleichzeitig mit den ersten Notizen für die fis-moll-Sonate solche für eine zweite Sonate (in g-moll, op. 22) erstanden. Die Sonate ist einfacher, auch technisch, formal konzentrierter, man kann wohl sagen: mehr dem klassischen Vorbild angenähert. — ...

A. Prüfer, Deutsches Leben im Volkslied aus Richard Wagners „Tannhäuser". (Leipzig, Broedel u. Co.)

S. 12. Wie der Dichter Richard Wagner — das singende Volk selbst belauscht, erzählt er uns anschaulich genug in seinen „Lebenserinnerungen", als er auf einer Fußwanderung durch das böhmische Gebirge auf den so romantisch gelegenen Schreckenstein bei Aussig begriffen war: „Bei Ersteigung des Wostrai, der höchsten Bergspitze der Umgebung, überraschte mich beim Umbiegen um eine Talecke die lustige Tanzweise, welche ein Hirte, auf einer Anhöhe gelagert, pfiff. Ich befand mich sogleich im Chor der Pilger, welche an den Hirten vorbei durch das Tal ziehen, vermochte es aber in keiner Art, die Weise des Hirten mir zurückzurufen, weshalb ich mir dafür auf die bekannte Art selbst zu helfen hatte!" (Von der Schriftleitung gesperrt und den Komponisten heutiger Jugend-Volksmusik ins Album geschrieben. Bekanntlich hat dieses Lied und die ganze Szene einen so deutschen Künstler wie Ludwig Richter zu einer seiner schönsten Zeichnungen begeistert.)

Und wie herzerfrischend ist ihm dies gelungen! Die naiv-reizvolle Weise des Hirtenknaben erklingt „als tönend gewordenes Schweigen" des Thüringer Waldberges und stimmungerweckende Einführung in dessen holden Morgenzauber. Im urwüchsigen und dabei so freizügigen Modulieren seiner munteren Schalmei — das wirklich einmal mit der gebundenen Hirtenweise aus dem „Tristan" verglichen werden sollte! — der gereinigte lautere Naturfriede selbst, und jener frohe, heilige Frühlingssonntag in seliger Maienlandschaft ist es, den wir hier mit Tannhäuser wie eine Erlösung von drükkendem Alp als Gnadenoffenbarung erleben!

Preisausschreiben.

Die Deutsche Stunde in Bayern (Rundfunk München) erläßt ein Preisausschreiben für eine Original-Rundfunkmusik. Form des Werkes und Wahl des Stoffes sind den Komponisten freigestellt, Besetzung des Instrumentalkörpers (möglichst nicht mehr als dreifache Bläserbesetzung), sowie eventuelles Berücksichtigen von Solisten jeder Art wird den Bewerbern überlassen. Mindestdauer des Werkes 15 Minuten, Höchstdauer 25 Minuten. Grundbedingung: Ausgesprochene Eignung für Aufführung im Rundfunk. Als Preis für das beste Werk werden RM. 1500.— angesetzt. — Sollte die Prüfungskommission keinem der eingereichten Werke einen ersten Preis zuerkennen können, kann der Preis geteilt werden. Außerdem behält sich die Prüfungskommission das Recht vor, einzelne Werke der Deutschen Stunde in Bayern zum Ankauf zu empfehlen. Das preisgekrönte Werk (bei Teilung des Preises: eines der preisgekrönten Werke nach Wahl der Prüfungskommission) gelangt im Rahmen der Münchner Funktagung im Juli 1930 zur öffentlichen Uraufführung. — Das Aufführungmaterial wird von der Deutschen Stunde in Bayern hergestellt. Gleichzeitig erwirbt die Deutsche Stunde in Bayern hiermit alle Aufführungsrechte für Aufführungen am Bayerischen Rundfunk, auch für Übertragungen dieser Aufführungen auf andere Sender, sowie für eventuelle öffentliche Aufführungen der Deutschen Stunde in Bayern. Alle sonstigen Autorenrechte verbleiben dem Komponisten. Letzter Termin für Einreichung der Manuskripte: 15. Mai 1930. (Vollständige Partitur, sowie Klavierauszug bei Werken mit Solisten). Die Manuskripte sind an die Deutsche Stunde in Bayern, München, Rundfunkplatz 1, zu richten, mit dem Vermerk: „Kompositions-Preisausschreiben" unter Angabe des Namens und der genauen Adresse des Absenders. Die Prüfungskommission besteht aus folgenden Herren: Professor Josef Haas, Professor H. W. von Waltershausen, Siegfried Kallenberg, Karl Orff, Gerhart v. Westerman, Hans A. Winter, unter dem Vorsitz des Intendanten der Deutschen Stunde in Bayern Dr. Kurt von Boeckmann.

Der Arbeitsausschuß Burgenland des Österreichischen Volksliedunternehmens hat sich die Aufgabe gestellt, burgenländische Volkslieder, Volksmusik und anderes Volksgut zu sammeln und ein Preisausschreiben zu veranstalten, an dem jeder teilnehmen kann. Gesammelt werden sollen Kinderreime, Kinderlieder, Sprüche, Spiele, Tänze, Volksmusik, religöse Spiele und Volkslieder. Der letzte Termin für die Einsendung ist der 31. März 1930. 1. Preis 600 S, 2. Preis 300 S, 3. Preis 100 S und vier Preise zu je 50 S. Ein Preisrichterausschuß, bestehend aus den Herren Landesamtsdirektor Dr. Karl Heger, Raimund

Zoder, Dr. Rudolf Dechant, Direktor Alois Engelitſch und Ernſt Löger, wird die Überprüfung der eingelangten Sammelergebniſſe und die Preisverteilung bis ſpäteſtens 1. Mai 1930 vornehmen. Alle Einſendungen ſind auf dem Umſchlag mit der Aufſchrift „Preisausſchreiben des Arbeitsausſchuſſes Burgenland des Öſterreichiſchen Volksliedunternehmens“ zu verſehen und an den Arbeitsausſchuß Burgenland zu Händen des Herrn Ernſt Löger in Sauerbrunn zu richten. Etwaige Auskünfte erteilt bereitwilligſt der Arbeitsausſchuß.

Preisausſchreiben für rheiniſche Komponiſten. Der Beethovenpreis des Provinzialverbandes des Reichsverbandes Deutſcher Tonkünſtler und Muſiklehrer kommt mit RM. 600.— erneut zur Verteilung. Die Komponiſten der eingereichten Werke müſſen geborene Rheinländer ſein, oder zum Zeitpunkt der Einreichung ſeit zwei Jahren ihren ſtändigen Wohnſitz in der Rheinprovinz haben. Mitglieder des R. D. T. M. werden bevorzugt. Für den Wettbewerb kommen Kammermuſikwerke, Klavier- und Liedwerke in Betracht. Das preigekrönte Werk wird gelegentlich des vom P. V. Rheinland veranſtalteten 4. Rheiniſchen Muſikfeſtes Oſtern 1931 in Eſſen aufgeführt. Auch andere Werke, die vom Prüfungsausſchuß für wertvoll gehalten werden, können in das Programm aufgenommen werden. Die Kompoſitionen ſind bis ſpäteſtens 1. Oktober 1930 dem Büro des P. V. Rheinland des R. D. T. M., Wuppertal-Barmen, Neuer Weg 53 (Siewert-Konſervatorium) einzureichen. Auch außerhalb des Wettbewerbes können Kompoſitonen, dabei auch Orcheſterwerke und Werke für Chor mit Orcheſter oder a cappella für die Muſikfeſt-Programme eingeſandt werden.

Der Wiener Gemeinderat hat für das Jahr 1930 wiederum auch für die Muſik einen Preis von 3000 Schilling geſtiftet, der am 1. Mai zur Verteilung kommt. Der Preis ſteht Wiener Künſtlern für Werke, die in den letzten 5 Jahren geſchaffen wurden, offen. Die Preiszuerkennung erfolgt durch den Stadtſenat und durch das Preisrichterkollegium. Dieſem gehören an Prof. Dr. Joſef Marx, Prof. Dr. Max Graf und der Komponiſt Alban Berg.

Das „Neue Wiener Journal“ hat ſich entſchloſſen, ein Preisausſchreiben zu veranſtalten und für den melodiöſeſten, ſtimmungsvollſten Walzer einen Preis von 2000 Schilling auszuſetzen. Der Walzer muß öſterreichiſche Eigenart aufweiſen, er muß gefühlvollen und einſchmeichelnden Rhythmus haben, wobei auf Einfall und Originalität beſonderer Wert gelegt wird. Direktor Hubert Mariſchka, die Komponiſten Franz Lehar, Emmerich Kalman, Bruno Granichſtaedten, Oskar Straus, Dr. Leo Aſcher, Edmund Eysler u. a. haben die Jury übernommen. An dem Preisausſchreiben kann jeder Komponiſt teilnehmen. Endtermin für die Einſendungen iſt der 31. März 1930. In der Pfingſtnummer des „Neuen Wiener Journals“ am 8. Juni 1930 erfolgt die Veröffentlichung des Preisträgers.

Ehrungen.

Anläßlich des 70. Geburtstages Max Fiedlers wurde in Eſſen in einem neuen Viertel eine Max Fiedler-Straße getauft. Die Stadt zeichnete den verdienten langjährigen Leiter des Eſſener Muſiklebens weiter durch das Geſchenk eines ſchönen Flügels aus. Der Eſſener Muſikverein ernannte Fiedler zu ſeinem Ehrenmitglied. Rektor Wildhagen überreichte ihm im Namen des Chors ein Fakſimile von Bach's Matthäus-Paſſion und namens des Verbandes deutſcher Tonkünſtler wurde ihm durch Muſikdirektor Obmann eine Maske Johann Sebaſtian Bachs überreicht. In dem Feſtkonzert, das zu ſeinen Ehren ſtattfand, ſang Amalie Merz-Tunner 6 Lieder aus ſeiner reifen Zeit mit Orcheſter. Weiter erklang in dieſem Konzert ſeine gern gehörte Luſtſpiel-Ouvertüre. An das Feſtkonzert ſchloß ſich ein Feſtabend an, in welchem der Jubilar von Oberbürgermeiſter Bracht noch beſonders gefeiert wurde.

Anläßlich des 80. Todestages Conradin Kreutzers fand in ſeiner Vaterſtadt Meßkirch eine Gedächtnisfeier für den Komponiſten ſtatt. Im Anſchluß an dieſe Gedächtnisfeier wurde beſchloſſen, daß der 150. Geburtstag Kreutzers, der auf den 22. November 1930 fällt, mit einer beſonderen Heimatwoche in Meßkirch begangen werden ſoll.

Angeſichts des 70. Geburtstages Hugo Wolfs (13. März ds. Js.) beſchloß der Wiener Schubert-Bund neben Franz Schubert nunmehr auch Hugo Wolf ein Denkmal in Wien zu errichten. Der Wiener Schubert-Bund ruft die Öffentlichkeit auf mit der Bitte um Spenden, um dieſes Denkmal baldigſt errichten zu können. Spenden ſind an das Denkmal-Komitee in Wien III, Konzerthaus, zu richten.

In Mecder b. Coburg fand die Einweihung der Gedenktafel für den Muſikgelehrten und Bachforſcher Dr. Johann Nikolaus Forkel an ſeinem Geburtshauſe ſtatt. Zu dieſer Feier war auch S. Magnifizenz Profeſſor Dr. Ludwig, der derzeitige Rektor der Univerſität Göttingen erſchienen, der Forkel einſt von 1772—1818 als Organiſt, Muſikdirektor und Profeſſor angehört hatte. Die Feſtrede hielt Studienrat Schleder. Die Leitung der Bach-Konzerte in der alten Dorfkirche hatte Kirchenmuſikdirektor Schammberger-Coburg. Schöpfer der wohlgelungenen Tafel iſt Profeſſor O. Poertzel-Coburg.

Verlagsnachrichten.

Unter dem Titel „Jugendgesangbuch" brachte der Wichern-Verlag, Spandau, ein im Auftrage der Ev. Schule für Volksmusik, Spandau, Johannesstift veröffentlichtes Werk heraus, das in der kurzen Zeit seines Erscheinens größte Beachtung gefunden hat. Neben den Liedern der Singbewegung enthält das Jugendgesangbuch die Choräle und geistlichen Lieder in der einheitlichen und rhythmischen Fassung des Einheitsgesangbuches und bietet dadurch eine wichtige Hilfeleistung bei der Einführung dieser Choräle. Sowohl von den Kirchenbehörden als auch von namhaften Kirchenmusikern hat das „Jugendgesangbuch" volle Zustimmung gefunden. In der kurzen Zeit seit seiner Veröffentlichung sind bereits über 5000 Stück verkauft. Der Verlag teilt mit, daß ein ausführlicher Prospekt gern kostenlos zur Verfügung steht.

Der Verlag von F. E. C. Leuckart, Leipzig, veröffentlichte soeben die „Tanzsuite" für Orchester von Clemens von Franckenstein. Das Werk gelangte bisher mit größtem Erfolg in Leipzig, Wien, München und Schwerin zur Aufführung; weitere stehen in Hamburg, Zeitz usw. bevor.

Otto Siegl's soeben vollendetes abendfüllendes Chorwerk mit Orchester, betitelt „Das große Halleluja des Mathias Claudius" kommt im Frühjahr 1930 in Augsburg im letzten städtischen Symphoniekonzert zur Uraufführung und erscheint im Verlag Anton Böhm & Sohn in Augsburg und Wien.

Hans Pfitzner's soeben vollendetes Werk „Das dunkle Reich", eine Chorphantasie nach Dichtungen von Michelangelo, Goethe, C. F. Meyer, und Dehmel ist vom Verlagshaus Max Brockhaus in Leipzig erworben worden. Das Werk wird bis zum Frühjahr gedruckt vorliegen.

Zeitschriften-Schau

Allgemeine Musikzeitung, Nr. 4, 57. Jahrgang. „Die Krise des Konzertwesens". Von Dr. Heinz Pringsheim.

Der Aufsatz wendet sich gegen einseitige Auffassungen des Melos-Kreises. „Alle jene Liebhaber- und Gemeinschaftsmusikbestrebungen, soweit sie die Billigung und Unterstützung besagter Kreise finden, sind weit davon entfernt, spontane Reaktionserscheinungen auf die Entkräftung eines vom Fieber geschüttelten Organismus zu sein; sie gleichen vielmehr Schröpfköpfen, wie sie Kurpfuscher einem Patienten applizieren, der — Zahnschmerzen hat. Kein halbwegs gesund und natürlich empfindender Mensch wäre jemals auf den Gedanken gekommen, die Primitivität Jödescher Singkreise als Aequivalent oder auch nur Ersatz für Musikerleben in höherem Sinne hinzunehmen, wenn nicht behördlich geförderte Propaganda diese bescheidene Vorstellung vom Wesen der Kunst allenthalben hätte verbreiten dürfen. Was diese Konjunktur den Hellhörigen zugeflüstert und eingegeben hat, steht gewiß künstlerisch auf einem höheren Niveau. Doch könnte ihre Arbeit nur dann Früchte tragen, wenn der Boden, auf dem sie säen möchten, erst gründlich umgepflügt und von den Dornen und Disteln kunstfremder Simplizität gereinigt würde. ... Ich halte den finanziellen Zusammenbruch des kulturtragenden Mittelstandes so sehr für die Hauptursache des in den oben bezeichneten Grenzen festzustellenden Besuchsrückganges, daß ich die sonst meist dafür angeführten Gründe — Sport, Radio, Kino, Grammophon — unbedenklich in die zweite Linie rücken möchte ... Das Konzert ist weder kernfaul noch wurzelkrank ... Wir wollen uns mit der gewonnenen Erkenntnis begnügen, daß von einer Krise im wirtschaftlich geschwächten Körper unseres Konzertlebens vorerst noch gar keine Rede sein kann."

„Der Bratschist." Mitteilungsblatt des Bratschisten-Bundes.

„Der Kontrabassist." Mitteilungsblatt des Kontrabassisten-Bundes.

„Die Oboe." Mitteilungsblatt des Oboisten-Bundes. Verlag: Carl Merseburger, Leipzig.

Im Verlag von Carl Merseburger in Leipzig erscheinen seit einigen Jahren besondere Fachblätter für Bratschisten, Kontrabassisten und Oboisten, die sich in den Kreisen der betreffenden Instrumentalisten einer guten Anteilnahme zu erfreuen haben. Nachdem der Verlag Merseburger auf diese Weise die besonderen Interessengruppen dieser Instrumente zusammen gefaßt hat, ist er nunmehr noch einen Schritt weitergegangen und hat einen Aufruf erlassen, der für die Ermöglichung der Herausgabe guter neuer Kompositionen für diese Instrumente jeweils 300 Abonnenten, bzw. Subskribenten sucht. Damit ist Herr Merseburger den gleichen Weg gegangen, den seit Jahren die großen Buchgemeinschaften eingeschlagen haben, um durch engen Zusammenschluß und durch die feste Verpflichtung zur Abnahme der Neuerscheinungen einmal die Möglichkeit zu geben, bedeutsame Neuerscheinungen für die betreffenden Gemeinschaften überhaupt zu erwerben und zum anderen die Kosten der Drucklegung dieser Werke zu garantieren. Der Gedanke der Gemeinschaftsarbeit, der hierdurch von Herrn Merseburger auch auf das Gebiet der Veröffentlichung musikalischer Werke übertragen wird, ist außerordentlich begrüßenswert und wir können Herrn Merseburger zur Durchführung dieses Gedankens nur außerordentlich beglückwünschen. Gerade die Instrumentengruppen, die von ihm in dieser Weise betreut werden, hatten bisher unter einem starken Mangel an neuen Kompositionen zu leiden. Der Weg, den Herr Merseburger eingeschlagen hat, wird der geeignete sein, um diesem Mangel im Laufe der Jahre abzuhelfen.



Otto Siegl

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik
Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik“ von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt
HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS
Nachdrucke nur mit Genehmigung des Verlegers. Für unverlangte Manuskripte keine Gewähr

97. JAHRG. BERLIN-LEIPZIG-REGENSBURG / MÄRZ 1930 HEFT 3

Otto Siegl.

Von Max Steege, Paderborn.

In dem Schaffen des Paderborner städtischen Musikdirektors und Komponisten Otto Siegl wirkt sich eine Persönlichkeit aus, die in weit stärkerem Maße, als es bereits der Fall ist, in breitesten Musikkreisen bekannt zu werden verdient. Ohne weitere Umschweife sei denn auch diese bedeutsame Musikererscheinung einer kurzen Betrachtung unterzogen.

Otto Siegl ist am 6. Oktober 1896 in Graz unter der prallen steiermärkischen Sonne mit ihrer verträumten Weichheit geboren. Sein musikalisches Talent hat er von der Mutter geerbt, die viel Sinn für Musik hatte und selbst eine tüchtige Pianistin war. Nach Ablegung des Abiturientenexamens tritt er bei den Kaiserjägern ein und macht den Weltkrieg mit. In der Felsenstellung von Monte Majo lernt er Vinzenz Goller, den Schöpfer wertvoller Kirchenmusik, kennen, der ihn bei Pulverdampf die Geheimnisse der Fuge lehrt. Seine theoretische Ausbildung verdankt er Professor Mojsisovics. Die musikalische Reifeprüfung besteht er mit „Auszeichnung“ und wird dann Lehrer am Leobener Musikverein, darauf Geiger im Wiener Sinfonieorchester. Das Wiener Großstadtleben wirkt niederdrückend auf ihn, so daß er dem Musikantenleben entsagen will. Durch Zufall wird er Kapellmeister, darauf Korrepetitor an der Grazer Oper, leitet den „Arbeiterwillen“ und den „Musikboten“. Seit 1926 ist er Städtischer Musikdirektor in Paderborn, 1927 übernimmt er den Essener Volkschor und wird Lehrer der Theorie am Städtischen Konservatorium in Hagen (Westfalen).

Wer Otto Siegl kennt, dem sind zum wenigsten drei seiner Eigenschaften vertraut: Urtümlichkeit, Schaffensernst und Verantwortungsgefühl. Wie diese Immanenten nach außen hin dem Dirigenten Gesicht geben, so auch dem Komponisten.

Vom rein technischen Standpunkt läßt sich seine Musik nicht verstehen, sondern man muß sie auffassen als Ausfluß eines überaus starken Lebensgefühls und Lebenswillens, vermischt mit dem Feuer geistiger Kraft.

Siegls Schaffen gliedert sich in drei Perioden. Wie jeder echte Romantiker beginnt auch er mit Liedern. Zu seinen Erstlingswerken gehören die „Sturmbuschlieder“ und „Lieder der Marlene“, die, bereits harmonische Besonderheiten zeigend, eine gefühlvolle Empfindung offenbaren. Das Klavier ist weder rhythmische noch harmonische Stütze oder nur Verstärkung, sondern wirkt stimmungsuntermalend und handlungsfördernd. Wie musikalisch treffsicher ist das „Schlummerlied“, oder die in dunkle Nachtstimmung getauchte „Mondnacht“ und weiterhin das mächtige „Schwarz ist die Ackerkrume“. Eine stille Scheu liegt über diesen Liedern und gibt ihnen den Charakter des Versonnenen, Geträumten. Österreichische Musik!

Als durchgebildeter Geiger zeigt Siegl große Neigung zur Inſtrumentalkompoſition. Obgleich ſchon in dieſen früheren Werken ein eigner Stil hervortritt, ſo erkennt man doch beim Vergleich mit ſpäteren Kompoſitionen ein Ringen zur Vollreife. Aber auch unter ſeinen Erſtlingswerken finden ſich meiſterhafte Kabinettſtücke wie die drei Celloſonaten, von denen die letzte bereits in die mittlere Periode gehört, da ſie quartig und zum Teil ſehr linear gehalten iſt, ferner drei Stücke für Violoncello und Klavier, von denen beſonders das Scherzo ſeiner temperamentvollen Brillanz wegen hervorzuheben iſt. In voller Klarheit wirkt ſich Siegls Stil und ſein öſterreichiſches Blut in dem klangſchwelgeriſchen Streichſextett aus. Dorfzauber, Ländler, kurz Heimatpoeſie. Das Werk mutet ſo einfach an, als ob die Melodie dem Volke ſelbſt entſtammte. Bei näherem Zuſchauen offenbart es ſich aber als ein feingeartetes Kunſtwerk, das nur einer echten Muſikantennatur entſtammen kann.

Alle dieſe Werke ſind in Graz, der blühenden Gartenſtadt, im frühen Jubel der Gefühle entſtanden. Sie atmen in jedem Takt Jugend und Liebe, Natur- und Lebensfreude.

Die zweite Schaffensperiode iſt die Zeit der Atonalität, die den jungen Komponiſten in Wien erfaßte. Als ſtürmiſcher Draufgänger entledigte er ſich der Feſſeln der Überlieferung, ja ſeines eigenſten Empfindens, dies allerdings nicht, um etwa modern zu erſcheinen, ſondern beſeelt vom Fortſchrittswillen, einem innern Gebote folgend. Die Harmonik wird trübe, der Klang ſpröde, geſchärft wird aber das Empfinden für die Linie, entwickelt rhythmiſcher Schwung. Jedenfalls iſt auch dieſe wenig zuträgliche Muſik ehrlich gemeint.

Aus der Zeit dieſer Gärung ſtammen zwei im Klang ſehr harte Streichquartette in einem Satz und zwei kleine Klavierſonaten, die zwar ſpieleriſch intereſſant, aber infolge der Quartenſchritte und der vielen Oſtinati die Manieriertheit ſtreifen. Erfolgreich aufgeführt wurden eine Sonate für Violine und Klavier, und zwar in Donaueſchingen 1925, und die Bratſchenſonate auf dem Tonkünſtlerfeſt in Chemnitz im Jahre 1926. Beide Werke erweiſen ſich als kühn in ihrer Konzeption und intereſſant in ihrer natürlichen Wildheit. Hierher gehören auch das feingezeichnete Divertimento, das ſo recht von Herzen muſiziert iſt, weiterhin das bekannte, oft geſpielte Klaviertrio op. 37.

An Orcheſterwerken entſtand in dieſer Zeit „Muſik für Kammerorcheſter“, das von Paul Scheinpflug in Mühlheim-Ruhr uraufgeführt wurde. Dieſes knappe Werk zeigt alle Vorteile und Schwächen der damaligen Zeit. Es iſt zwar thematiſch friſch, ſingt ſtellenweiſe ſogar mit wieneriſcher Süßigkeit, doch laſſen Atonalität und Diſſonanzenreichtum keinen frohen Geſamteindruck aufkommen.

Siegls dritte Schaffensperiode trifft mit ſeiner Überſiedlung nach Deutſchland und ſeinem Amtsantritt in Paderborn zuſammen. Aufs deutlichſte macht ſich eine Abkehr von dem Stil ſeiner letzten Jahre bemerkbar, d. h. es vollzieht ſich die Wendung von der Atonalität zur natürlichen Diatonik, das melodiſche Element wird vorherrſchend.

Wie kam Siegl nach Paderborn, das für ſeine Entwicklung noch im beſonderen wichtig werden ſollte? Beim Kammermuſikfeſt in Donaueſchingen machte er die Bekanntſchaft mit dem Dezernenten des Volksvereinsverlages, Johannes Hatzfeld, der ihn nach Paderborn einlud. Hier ſtellte er ſich einem engeren Kreiſe Paderborner Muſikfreunde vor, es kam zu Unterhandlungen mit dem Ergebnis, daß Siegl im Juni 1926 den Muſikdirektorpoſten antrat. Die Stellung war der Anlaß, daß ſich Siegl nunmehr beſonders mit Vokalmuſik befaßte.

Von den Werken für gemiſchten Chor ſei beſonders ſeine „Missa mysterium magnum“ hervorgehoben, die einen Verſuch darſtellt, der Musica sacra einen Weg zu weiſen, der, abſeits von der Imitationsſucht, den Anſchluß an die alten Meiſter gewinnt. Die Uraufführung brachte der Paderborner Domchor unter Profeſſor Schauerte.

Siegls repräſentativſtes Werk ſind indeſſen „Verliebte alte Reime“ op. 53, Tanzlieder für gemiſchten Chor und Holzbläſer. In moderner Satzweiſe werden hier mit ſtarker Einfühlung alte Liebesweiſen geſtaltet, die, obwohl Tanzlieder, dem Materiellen gänzlich enthoben ſind.

Erfreulicherweise kommt Siegls kompositorisches Können auch dem Männerchore zugute, was um so mehr zu begrüßen ist, als seine Werke mit der Liedertafelei nichts zu tun haben, von dem üblichen Stil abweichen und auf diesem Gebiete neue Wege erschließen. Es geschieht dies u. a. durch Anwendung rhythmischer Mittel, die etwa an Bachs Zeiten gemahnen.

Das bedeutendste Werk für Männerchor sind „Fünf religiöse Gesänge" für fünfstimmigen Männerchor, op. 51. Es sind tief und innig gestaltete Gebilde kontemplativer Schau. Trotz ihrer meist polyphonen Anlage lassen die Chöre keineswegs Schlichtheit im Ausdruck vermissen, ja man bemerkt sogar die Rückkehr zur Volkstümlichkeit.

Es ist nicht möglich, hier alle Werke des Komponisten anzuführen und zu besprechen. Es ziemt sich aber, noch der großen Werke aus der Paderborner Zeit zu gedenken, um Siegls starke melodische Begabung und formale Gestaltungskraft auch an ihnen zu zeigen.

Op. 50, „Konzert für Violine und Orchester", hatte bei der Wiener Erstaufführung durch den Akademischen Orchesterverein unter Professor Großmann großen Erfolg. Dieses Werk besitzt den Vorzug, daß es ein wirkliches Konzert und keine aufgeschwollene Sinfonie mit unterlegtem Geigensolo ist. Die „Wiener Neuesten Nachrichten" urteilen unter anderem: Wer Ohren hat, der hört über aller wunderbaren Formstraffung, über der musikalischen Rundung, über der delikaten Orchesterbehandlung, über der meisterlich klaren, herben Polyphonie dieses Satzes eine zarte, sehnsüchtige Stimme, die von „himmlischen Freuden" singt und die Musik befreien will aus den Fesseln subjektiver Gebundenheit!

Die „Festmusik für großes Orchester" ist, seiner Bestimmung gemäß, sehr klangreich und unproblematisch. Die Uraufführung fand in Hagen (Westf.) durch Generalmusikdirektor Richter statt. In der „Sinfonietta" für Streichorchester, einem feingebauten, melodischen und ausdrucksvollen Werk, läßt Siegl seiner Phantasie die Zügel schießen und musiziert aus dem Vollen heraus.

Das letzthin vollendete Hauptwerk ist „Das große Halleluja", Oratorium für gemischten Chor, Soli und Orchester. Hier erkennt man deutlich den Sieglschen Stil, der durch eine Kontrapunktik gekennzeichnet ist, die nach Spannung und Entspannung strebt, sowie durch eine Harmonik, die als Ergebnis konsequenter Führung der einzelnen Stimmen wirkt, ohne dabei an Farbenreiz einzubüßen.

Als städtischer Musikdirektor hat Otto Siegl das musikalische Leben Paderborns auf eine Höhe gebracht, die es, bei aller Anerkennung des früher Geleisteten, nie erreicht hätte. Erneut hat er bewiesen, daß auch in einer Mittelstadt ein Musikleben eigener Prägung und besonderen Charakters möglich ist. Zugleich ist er aber auch der erste Paderborner Musikdirektor, der sich als Komponist einen Namen gemacht hat, einen Namen, der in unserem Musikleben immer voller und stärker klingen wird.

Wo stehen wir heute?

Zur Uraufführung von E. Křeneks Großer Oper in 5 Akten: „Das Leben des Orest" im Leipziger Stadttheater.

Von Alfred Heuß, Leipzig.

Es gibt Werke, die zwar einer rein künstlerischen Betrachtung nicht standhalten und über die man deshalb sogar mit einer Handbewegung hinweggehen könnte, zugleich aber Werke, die im ganzen Zusammenhang mit ihrer Zeit derart vielsagend sind, daß man gut tut, sich mit ihnen näher zu beschäftigen. Ein solcher Fall liegt bei Ernst Křeneks Oper „Das Leben des Orest" vor, die ihre sehr erfolgreiche Uraufführung am 20. Januar in der Leipziger Städtischen Oper erlebte. Wie weit dieser Erfolg reichen wird, steht durchaus dahin, ist im Hinblick auf das hier zu Sagende auch ziemlich gleichgültig.

Křenek stand mit in der vordersten Reihe der modernen Komponisten; wie kaum ein zweiter hat er, gerade auch hinsichtlich der Zahl seiner Werke, dem Moloch der modernen Musik

geopfert — fein „Oreft“ trägt die Zahl 60 —, um dann aber als hellhörigfter und beweglichfter Kopf unter den führenden deutfchen Komponiften moderner Richtung zuerft zu erkennen, daß mit diefer Art von Mufik felbft nicht einmal wirkliche Zeiterfolge zu erringen feien; gerade auch feine Bühnenwerke bis zu „Jonny fpielt auf“ haben ihm dies hinreichend lehren können. Das Abftrakte, Unwirkliche, Lebensfremde diefer Mufik — von ihrer Häßlichkeit nicht zu reden — hat er fchon vor Jahren erkannt und fich — auch in Auffätzen — zum Leben bekannt, was mit einfchloß, daß er auch in feiner Mufikfprache immer weiter von der damals noch üblichen abrückte, d. h. neben ihr in gemäßigter Ausgabe fogar ftramm tonale, und zwar reichlich primitive harmonifche Mufik zu fchreiben begann. Heute ift Křenek, felbft über den „Oreft“ hinausgehend, bereits bei Schubert angelangt, fein neueftes Werk, „Reifebuch aus den öfterreichifchen Alpen“, ift ein derart unverhülltes Bekenntnis nicht nur zu Schubert als folchem, fondern, darüber hinausgehend, zum Volkstum in der Mufik, und zwar dem öfterreichifchen, überhaupt, fo daß gerade auch nach diefer grundlegenden Seite hin von dem einftigen internationalen Programm der Neuen Mufik auch nicht fo viel übrig geblieben ift. Wie fagt doch Goethe in feinem „Der Narr epilogiert“: „Ich denke, daß fich in der Welt / Alles wieder ins Gleiche ftellt.“

Mit den orthodoxen Moderniften, der Melosfekte, hat es denn auch Křenek fchon feit „Jonny“ gründlich verfpielt, während Strawinsky, der fich, in anderer Beziehung, noch ftärker gewandelt hat, bei ihnen noch hoch im Kurfe fteht, aus Gründen, die ziemlich gleichgültig find. Tritt man denn auch von einem einfeitig modernen Standpunkt an den „Oreft“, fo fcheint diefer den ganzen heutigen Beftrebungen auf dem Gebiet der Oper geradezu Püffe auszuteilen. Leben wir denn nicht in der Zeit der Kurz- fowie der Zeitoper, die ihre Vorwürfe aus dem aktuellen Leben zu nehmen hat, ift nicht den Opernbefuchern ausdrücklich befcheinigt worden, daß fie fich vor allem bei Wagnerfchen Werken gerade auch ihrer Länge wegen zu Tode langweilen müffen? Und ausgerechnet jetzt wird ein Werk von Wagnerfcher Länge geboten, und deutlich trägt es auf feiner Stirne noch den Vermerk: G r o ß e O p e r i n f ü n f A k t e n ! Wohl, das Bekenntnis zur O p e r ift modern, wenn auch fchon aus der Vorkriegszeit ftammend, es ift auch gefund, und zwar deshalb, weil wirkliche Mufikdramen Ausnahmefälle bleiben werden und es alfo nur vernünftig ift, fich an eine vielleicht erreichbare Urform zu halten. Damit hat's allerdings ebenfalls feine Tücken, mit einer „Großen Oper“ noch vollends. Eine folche ift diefer „Oreft“ auch keineswegs, er trägt diefe Bezeichnung zu unrecht und wohl nur im Hinblick auf feine Ausdehnung und die fünf Akte. Zu einer Großen Oper fehlt dem Werk auch geradezu alles, außer der Form und dem Aufbauprinzip der Glanz, fo daß hierüber weiter kein Wort zu verlieren ift. Vielmehr gehört „Oreft“ trotz allem der mufikdramatifchen Richtung an und verftößt infofern ftärker gegen die moderne Richtung als durch die Bezeichnung „Große Oper“. Das foll uns aber ebenfalls nicht weiter kümmern, wie in diefem Zufammenhang auch nicht, daß die Rückkehr zur Tonalität in noch ftärkerem Grade vollzogen ift als im „Jonny“ und den drei Einaktern. Von außen betrachtet, könnte denn auch mit einem gewiffen Recht verneint werden, das Werk der Moderne zuzuzählen, zumal wenn auch der von aller eigentlichen Modernität Abftand nehmende Text von diefem Standpunkt aus betrachtet würde. Denn eine Anzahl Kakophonien und eine gelegentlich verwilderte Harmonik machen ja wirklich kein Werk der modernen Richtung aus, felbft nicht der derzeitig mufikalifch gemäßigten.

Trotz allem ift diefer „Oreft“ ein fogar ausgeprägt modernes Werk und einzig und allein feinem ganzen Wefen nach nur aus unfrer Zeit zu verftehen, mit der es auch fteht und fallen wird. Grundlegend ift da gleich Křeneks Stellung zum Vorwurf und hieraus erwachfend fein Text. Hätte noch vor zehn Jahren jemand behauptet, der gewaltige Vorwurf der ganzen „Oreftie“, die fich in der mufikdramatifchen Literatur vor allem in den beiden Gluckfchen Werken, ferner der „Elektra“ von Hoffmannsthal-Strauß verdichtet hat, würde, dabei noch vermehrt um die Areopag-Szene des Aefchylos, an einem einzigen Opernabend zur Behandlung kommen, fo wäre er verlacht worden. Wie ift dies nur möglich geworden? Das läßt fich

mit einem Worte ſagen: durch Anwendung von Kinodramatik. Noch bis nach dem Krieg iſt dieſe künſtleriſch von niemand ernſt genommen worden, je tiefer aber die ganze dramatiſche Kunſt ſank, um ſo mehr wurde der Film auch künſtleriſch ernſt genommen. Bei Erſcheinen des bekannten Nibelungenfilms ſchrieb der erſte Schauſpielkritiker einer großen Zeitung, er geſtehe offen, daß dieſer Film einen weit ſtärkeren Eindruck auf ihn gemacht habe als jemals Hebbels „Nibelungen"! Nach Anſicht dieſer höchſt zeitgemäßen Fachleute iſt es offenbar ſchade, daß Hebbel nichts vom Film und der dramatiſchen Kunſt der berühmten Thea von Harbou profitieren konnte! Ernſt Křenek hat's aber getan. Mittelſt Kinotechnik gelang es ihm, den ungeheuren Stoff in einem Textbuch von keineswegs beſonderer Länge unterzubringen. Man betrachte da z. B. gleich den erſten Akt, die Opferung der Iphigenie. Das geht alles wie am Schnürchen, reibungslos wie beim Drehen eines Films: Das Volk — eigentlich Geſindel — hört davon, daß es Krieg gebe, und murrt, will nicht. Agamemnon, ein Macht-Hyſteriker, läßt ſich von Aegiſth ſagen, er müſſe ein Opfer bringen, am beſten Oreſt, der ihm, dem König, ſowieſo im Wege ſtehe; dann gewinne er das Volk ſicher für den Krieg. Ohne irgendwelche Gewiſſensbiſſe geht er darauf ein, vergebliches Flehen Klytemneſtras, die deshalb Oreſt heimlich entfernt. Das Opfer ſoll beginnen, das Volk ſieht ſich betrogen, ſtatt Oreſt packt nun Agamemnon Iphigenie, als wär's irgendein überflüſſiges Schoßhündchen, das Beil ſauſt, Donnerſchlag, Iphigenie iſt verſchwunden. Das Volk hat kaum Zeit, „ein Wunder!" zu rufen, als ſchon der Ruf ertönt: „Günſtiger Fahrwind", Bänkel-Kriegsgeſang, ſchon iſt das Volk abgefahren, Klytemneſtra allein: „Verwüſtet iſt mein Herz! ..... die Elemente tanzen!"

Die aulidiſche Iphigenie in einer ſehr knappen halben Stunde; ein Film könnte es kaum kürzer machen. Wirkung: Perſonen und Handlung laſſen völlig gleichgültig, dies auch deshalb, weil die Hauptperſon in dieſem Drama, Agamemnon, „pathologiſch" zu nehmen iſt; geſegnet ſei denn auch für Filmdramen die vereinfachende „Pathologie", die ſtärkſte Naturgefühle in absentia erklärt. Und ſo iſt's denn auch: Beſchäftigt werden äußeres Auge und Ohr, man macht auch wie in einem Film mit.

Nun iſt es Křenek ja keineswegs etwa um den alten Stoff als ſolchen zu tun, ſondern er leiht ihn ſich, wie er ſelbſt ſchreibt, gleichſam nur als „einen realen Tatbeſtand, den eine alte Chronik berichtet". Die Begründung der Vorgänge, des Tatbeſtandes, iſt denn auch durchaus Křeneks Eigentum und ſoll ſich nur an heutige Menſchen wenden, die von den ganzen Hintergründen der Mythen nichts wiſſen. Schön und gut, mehr oder weniger war dies die Auffaſſung jedes zeiterfüllten Dramatikers, heiße er Aeſchylos, Shakeſpeare, Schiller oder Wagner. Das Problem ſetzt auch ſofort ein, wenn mit der zeitgegebenen Einſtellung zu dem Stoff ernſt gemacht werden ſoll. Wie leicht ſich Křenek mit dieſer Aufgabe abfindet und wie banal vereinfachend er ſie löſt, zeigt ſein „Oreſt" im Ganzen wie im Einzelnen, wie ſich ſchon aus dem Beiſpiel Agamemnon ergab. Ein weiteres ſei ſeiner „Modernität" wegen gegeben. Warum will das Volk nicht in den Krieg? Weil es — Nachkriegsſtimmung in Deutſchland — paziſiſtiſch eingeſtellt iſt und vor allem die Frauen das Wort haben. Feigerweiſe — auch das iſt erzmodern — und höchſt unpſychologiſch — denn einen Krieg hat noch jeder Herrſcher als notwendig hinzuſtellen gewußt — läßt Křenek das Volk ganz im Unklaren, um welche Art von Krieg es ſich handelt, er vermeidet, es irgendwie bei der Ehre zu packen, als ob es ſich um ehrloſes Geſindel handle. Die antike Begründung, daß das Heer wegen ungünſtigen Windes nicht in die See ſtechen kann und deshalb, abergläubiſch, wie es zu allen Zeiten ſein wird, etwas Ungünſtiges daraus lieſt, benützt Křenek doch wieder inſofern, als er nach dem Opfer günſtigen Wind ſich erheben läßt und dieſer als gutes Zeichen gedeutet wird. So muß alſo die Sage doch wieder herhalten, d. h. Křenek-Jonny benützt eben, was „gut iſt in der Welt", aber — und das läßt ſich in faſt alle Einzelheiten verfolgen — als ein Jonny, der einer geſtohlenen Meiſtergeige lediglich Jazzmelodien entlocken kann, das Inſtrument, das Überkommene, alſo erniedrigt. Aber noch etwas mehr von dem recht tätig verwendeten Volk, dem ſich Křenek auch wieder anbiedert. Wie zeitgemäß darf es, in einem Bänkel-Volksliederton, z. B.

singen: „Die großen Herren zanken sich, / die armen Leute schlagen sich, / und niemand weiß den Grund warum." Wie aber das Volk bei der Totenfeier für den ermordeten König mitwirken darf, das konnte überhaupt nur von einem Mann gegeben werden, der in heutiger Weise seelisch abgebrüht ist und keine Hemmungen kennt. Gut, Agamemnon war unbeliebt, das Volk freut sich sogar über den Tod. Daß es den Toten aber beschimpft und höhnt, in Versen wie: Fahr du zur Hölle jetzt, / wirst uns nicht plagen mehr, / du böser Geist! / Kannst in der Hölle jetzt / Rekruten eindrillen! / (Anbiederung) sich ergeht, kurz, selbst die in allen Zeiten und bei allen Völkern zu treffende Achtung vor Toten verleugnet, hat mit „Volk" überhaupt nichts zu tun, sondern führt zu entmenschten Menschen, wie sie erst die dramatische Nachkriegsliteratur uns zu zeigen versucht hat. Was bei Křenek besonders verletzt, ist die völlige Nüchternheit, mit der er vorgeht, man spürt nicht die geringste Leidenschaft dahinter, sondern ganz kaltblütig wird entgleistes Seelenleben unserer Zeit herangezogen, um — wirksames Theater zu machen.

Ein paar Worte aber noch über Orest, der's ja Křenek vor allem angetan hat. Er ist der „Wanderer", und zwar der moderne Wanderer, der nirgends Ruhe findet, mag er nun von einem Fluche getrieben werden oder nicht. Hätte uns Křenek doch diesen Wanderer zu geben vermocht, alles könnte ihm dann nachgesehen werden, nur wenigstens ein paar Tropfen Herzblut. Aber nichts von alledem, weder in Text noch Musik. Wie sieht schon wieder die Begründung aus? Orest erschlägt seine Mutter, er weiß selbst nicht warum. Sie hat ihn einst vor dem Vater gerettet, sie sagt's ihm auch noch vor dem Totschlag — wissen mußte er es seit langem —, er muß aber losschlagen, denn so will's ja der „reale Tatbestand". Eigentlich hätte Orest allen Grund, seiner Mutter dankbar zu sein. Er muß morden — ein derartiger Mord ist ja eine Bagatelle — und so wird er denn eben zum fluchbeladenen „Wanderer" Er wird nicht deshalb zu einem Ahasver — auch diesen Vergleich bringt Křenek —, weil er eine wirkliche Schuld in sich selbst fühlt, sondern weil der Fluch zu wirken hat. Das wieder ist ganz unmodern, denn was kümmern sich heutige Menschen, vor allem Křenekschen Schlages, um einen Fluch, zumal wenn sie sich ihn fast zufällig zugezogen haben. Modern ist dies alles lediglich im Sinne schnoddrigster Begründung. Da nun aber der eigentlich moderne Mensch, d. h. der moderne Mensch seit Befreiung von mittelalterlichen Bindungen — den Křenek aber nicht kennt —, die Schuld sich nicht von außen diktieren läßt, sondern in sich selbst findet, entweder büßt oder sich freispricht, dieser Orest aber seine Schuld, echt neumodern, nur in seiner schlechten Erziehung findet — vgl. die Gerichtsszene, die eigentlich gar keinen Sinn hat —, so begreift kein Mensch, warum er überhaupt herumgejagt wird. Wie bei Křenek durchgängig, so auch hier, in der Grundfrage: der „Realbestand" (hier der Muttermord) ist fürchterlich, die Begründung aber jämmerlich. Man kann Szene für Szene durchgehen, immer stößt man auf eine Schloddrigkeit des Denkens, auf eine Verantwortungslosigkeit einem großen Vorwurf gegenüber, die der eines Jonny völlig entspricht. Křenek ist in seinem „Orest", der denn doch ernst aufgefaßt werden soll, kein anderer als in seinem „Jonny", so wenig wie in seiner fürchterlichen Behandlung der deutschen Sprache, die ein Mozart — er sprach sich über das Operndeutsch seiner, der klassischen Schule noch nicht teilhaftigen Zeit einmal aus — als eine solche für die „Schweine" begutachtet hätte. Auch nicht eine Spur von Ehrfurcht — welch völlig überlebter Begriff! — hat Křenek vor dem Vorwurf, um den er nun einmal doch nicht herumkommen kann, worauf denn auch der greuliche, geradezu auf die Nerven gehende Wirrwarr zwischen alt und neu beruht, sondern er sieht alles mit den Augen seines Jonny. Und über diesen wird Křenek, mag er sich auch noch fünfzig Jahre wenden, wie er will, niemals wirklich hinwegkommen. Da hilft auch Schubert mit sämtlichen Musikheiligen nichts. Wer als Jonny geboren ist und sich auch als solchen wiedergefunden hat, bleibt bei allen Verwandlungen, was er ist. Die Kant und Schopenhauer nannten dies den intelligiblen Charakter, und Goethe sagt es mit künstlerischer Gegenständlichkeit, daß einer sich drehen und wenden möge, wie er wolle, schließlich komme immer wieder der Gleiche zum Vorschein.

Man kann denn auch den Text anfassen, wo man will, er führt immer zum Gleichen, zu einem ausgeprägt modernen Verfasser, der uns in aller Unverfrorenheit zeigt, wo wir heute stehen, wie tief wir gesunken sind und was deshalb ein Künstler einer derartigen Zeit zu bieten wagen darf.

Und die Musik[1]! Sie paßt zu den ganzen abgebrühten Menschen, die nichts auch nur einigermaßen in der Tiefe erleben, sondern bei denen alles an der Oberfläche haftet, ausgezeichnet. Da der heutige Mensch ja gar nicht erschüttert werden will, er hiezu auch gar nicht die erforderlichen Eigenschaften mitbringt, ist sie durchaus zeitgemäß, zumal sie auch nirgends „schwitzt", sondern, das muß man ihr lassen, soweit Tempo hat. Ich glaube auch, daß sie sich für einen Tonfilm recht gut eignen würde, und vielleicht liegt die eigentliche Zukunft des Werkes auf diesem Gebiet. Rein musikalisch sind wir zu einer verwaschenen Moderne gelangt, Křenek nimmt weder die moderne noch die frühere Musik ernst, wie er, auch hierin ein Jonny, unmittelbare Anleihen macht, wo es ihm beliebt. Der heutige Křenek will wieder Ausdrucksmusiker sein; nur sieht man fast allzu deutlich, daß er Eigenes nicht besitzt. Er hat auch nicht die Kraft erlebter Vorstellung, wo sie dringend nötig wäre. Sein „Orest" ist textlich auch auf dem Gegensatz von eisigem Nord (Thoas und seine Welt) und sonnigem Süden aufgebaut — wie könnte sich Jonny eine derartige wirksame „Antithese" entgehen lassen —, der Musiker Křenek vermag aber von diesem Gegensatz so gut wie nichts zu künden, und selbst was er künstlich gibt, ist unzulänglich. Dazu gehörte eben ein gutes Stück schöpferischer Romantik, und hier versagt selbst Jonnys Aneignungsverfahren. Das hängt mit tieferen Gründen zusammen. Die moderne Musikseele ist derart platt geworden, weil sie sich jahrelang nur mit den Tönen als solchen — und zwar in Verzerrung — abgab, daß, werden nun wieder Forderungen aus der Welt erschauter Vorstellung an sie gestellt, sie das tabula-rasa-Geständnis machen muß. „Verwüstet ist mein Herz", sagt Klytemnestra, das gleiche können sämtliche modernen Komponisten sagen, sobald sie wieder einmal Forderungen an ihre Musikerseele stellen, wie es hier Křenek tut. Man behandelt diese nicht ungestraft jahrelang wie eine Maschine. Und das harte, unelastische Deklamations-Ohr Křeneks? Daß die Sprache Seele hat, davon spürt Křenek fast nichts mehr. Er „singt" ohne inneren Schwung, insofern einsilbig, als immer wieder die gleiche, verstandesmäßige, keineswegs etwa geistige Deklamation bei allen Personen wiederkehrt. Diese Menschen dozieren — weshalb der Gesang auch recht gut zu verstehen ist —, sie wollen also vor allem recht verständlich sprechen — singen —, Gefühl spielt lediglich im Sinne des Eiferns eine gewisse Rolle, im übrigen hört man trockene, harte Lehrerstimmen, die irgend etwas, was mit Seele, Gefühl usw. nichts zu tun hat und sie selbst gar nicht betrifft, ihren Schülern klarmachen. Oft stößt man sogar auf unmittellbare Pedanterie, die wie schlechtes Skandieren wirkt. Wo Křenek aber etwas Bestimmtes hinsichtlich Ausdruck will, wird er schematisch, führt eine Ausdrucks-Figur — z. B. Klytemnestras Bitten, S. 80 — geradezu mechanisch durch, eine Art mißverstandener Händelscher Arientechnik; das innere Leben fehlt fast so gut wie ganz.

Aber man steht so einer Art motorischer Musik gegenüber und gerade auch hierin ist sie modern. Wie mit maschineller Kraft geht's immer vorwärts — die Jazzrhythmik spielt eine große Rolle —, ich kann auch nicht finden, daß die Musik langweilig sei, wie gelegentlich bemerkt worden ist, wenigstens nicht beim ersten Hören. Man braucht sich nur etwas motorisch erfassen zu lassen und wird dann eben so fortgetrieben. Da nirgends seelische Anforderungen gestellt werden, bleibt man auch ganz frisch, und so wird denn der heutige Mensch wohl so ungefähr auf seine Kosten kommen, sich auch an der Ausdehnung des Werkes nicht stoßen.

So ist das „Leben des Orest" trotz allem ein ausgeprägt modernes Werk und unsre Zeit gibt hiefür selbst den Grund. Möge es aber wenigstens in Einem höheren Zwecken dienen: daß man sich selbst wie in einem Spiegel erblickt! (Über die Aufführung an anderer Stelle.)

[1] Der Klavierauszug ist im Verlag der Universal-Edition in Wien erschienen.

Englische Musikanschauung.[1]

Von Gustav Becking, Erlangen.

Die Rolle, welche der Musik beim Empfang von Gästen zufällt, war von jeher und ist auch heute noch bezeichnend für Eigenart und Kulturstand der Gastgeber. Trifft man in verlassener Gegend des Balkan abends auf die einsame Hütte eines Gebildeten, eines Geistlichen etwa, so kann man es noch erleben, daß der selbstverständliche Akt der Bewirtung zur Nacht vom Hausherrn mit einem feierlich zur Gusla gesungenen, nach uraltem Herkommen und strenger Regel geformten Heldenepos eingeleitet wird, in dem womöglich auch eigene Taten des Sängers aus den Kämpfen gegen den türkischen Erbfeind anklingen. In Deutschland, wie überall unter dem Einfluß der Zivilisation, ist das Gefühl dafür, daß beim Empfang geschätzter Gäste zu allererst einmal Musik sein müsse, durchweg im Verblassen. Der Hausherr musiziert bei solchen Gelegenheiten nicht selber, vor allem singt er nicht. Wenn aber — zur Zeit vor etwa 15 Jahren, seither hat sich vieles geändert — im gebildeten bürgerlichen deutschen Hause die Tochter vor dem Besuche ans Klavier befohlen wurde, so war doch mehr noch als der Stolz auf die Fertigkeiten des Sprößlings und als die Absicht, die häusliche Kunstpflege unwiderleglich darzutun, das Bedürfnis nach Musik in diesem Augenblick der Anlaß. Etwas Hohes, Übermächtiges, Tiefes, Schwieriges (wenn auch Unverstandenes und Ungekanntes) mußte dargeboten werden, eine Beethovensonate vielleicht. Im englischen Bürgerhause war zur selben Zeit und unter den gleichen Umständen von dem alten musikalischen Zeremoniell nichts mehr lebendig. Gelang es wirklich, die Tochter vor dem „musikalischen" deutschen Besuch ans Klavier zu bringen, so erklang, zehn gegen eins zu wetten, zuerst mit Achselzucken, dann aber ganz stilgemäß verabreicht, ein Ragtime oder eine ähnliche Gattung von „Hausmusik", wie sie damals bei uns noch nicht üblich war. Nach dem letzten, schrecklichen, fortissimo auf die Tasten geschleuderten Schlußakkord wandte sich dann der von deutschen Musikidealen erfüllte Gast mit Grausen in dem peinlichen Gefühl, in Sphären hinabgestiegen zu sein, in die man sich in aller Öffentlichkeit nicht gern begibt; er kam sich hoch erhaben vor über solche Zustände, für die er die mangelnde musikalische Begabung des Engländers verantwortlich machen zu dürfen glaubte. Natürlich irrte er, und wenn er überlegte, was seine Beethovensonate an dieser Stelle zwischen diesen Menschen bedeutet hätte, und wenn er versuchte, der Haustochter die kleine Groteske sauber nachzuspielen, mögen ihm leise Zweifel an der eigenen Vollkommenheit aufgestiegen sein.

Diese wurde indessen nicht bestärkt, wenn er nach ernstem Konzert — die Güte der Darbietungen in England steht der bei uns üblichen in keiner Weise nach — mit seinen englischen Gastgebern ins Gespräch geriet. Während wir uns von der Musik in Kirche oder Konzertsaal willig zu einer Gemeinde zusammenschließen lassen und den sozialen Zwang der Musik gern bejahen und geradezu aufsuchen, wahrt sich der Engländer, trotzdem seine Anteilnahme an der Musik der unseren an Ernst keineswegs unterlegen ist, doch irgendwie seine innere Freiheit. Er

---

[1] Anmerkung der Schriftleitung: Wir entnehmen diesen Aufsatz mit frdl. Genehmigung des Verfassers und des Verlags dem letzthin erschienenen Handbuch der Englandkunde II. Bd., hrsg. von Hartig und Schellberg, erschienen bei M. Diesterweg in Frankfurt a. M. Der Aufsatz ist das erste Kapitel einer größeren Arbeit über „Englische Musik", und enthält an weiteren Kapiteln: Formen und Mittel sowie Die englische Musikgeschichte in der europäischen. Wir kennen nichts Besseres über die englische Musikanschauung, als was uns hier Gustav Becking, Professor für Musikwissenschaft an der Universität Erlangen, so eingänglich zur Darstellung bringt, wertvoll noch besonders dadurch, als der Verfasser zugleich die deutsche Musikanschauung in der englischen spiegeln läßt und zwar so deutlich, daß der Aufsatz beinahe mit englischer und deutscher Musikanschauung überschrieben werden dürfte. Das gesunde Bestreben unsrer Zeit, sowohl über uns selbst wie über die Nachbarvölker sich klarer zu werden als vor dem Krieg — was uns verhängnisvoll geworden ist — veranlaßte uns denn auch vor allem, diese Arbeit in unserer Zeitschrift zu bringen, um so mehr, als das Handbuch für Englandkunde nur in die Hände der allerwenigsten Musiker gelangen dürfte.

liebt den zwangsweisen Zusammenschluß nicht; er will einer Gemeinde freiwillig beitreten und sich mit ihren Anschauungen „conform" erklären können. Wenn wir die Sinfonia eroica wie ein Schicksal über uns setzen und uns unter ihr als Schicksalsgemeinschaft fühlen, hält der Engländer selbst in einem so aussichtslosen Fall sein Entscheidungsrecht hoch: die Musik ist für ihn, den Hörer, da — nicht er als Teil einer Hörerschaft, damit die Musik „geschehen" kann. Das Gespräch wurde peinlich und unfruchtbar, wenn der Deutsche den Engländer für ahnungslos und renitent vor dem Wunder hielt, während der Engländer mit den phantasievollen Deutungsversuchen des Deutschen nichts anfangen konnte und sich nur dunkel entsann, Ähnliches bei Hegel, Schopenhauer oder Nietzsche schon einmal besser gelesen zu haben.

Die Eigenart und ungeheure Kraft der Konformitätserklärung, des freiwilligen Zusammenschlusses (nicht der gegebenen Schicksals- oder Gesinnungsgemeinschaft) lernt der musikalische Reisende aus Deutschland wohl am besten in der englischen Kirche kennen, und hier wird sein Glaube an die unbedingte Überlegenheit des deutschen Musikideals zuerst ernstlich erschüttert. Gerade wer die alten deutschen geistlichen Lieder unserer Gemeinden liebt und sich ihnen verbunden fühlt, wird immer wieder von der starken menschlichen Wirkung des englischen Gemeindegesangs betroffen werden. Wenn in einer mehr oder weniger streng calvinistischen Gemeinde Englands nach der immer noch den formalen Gesetzen der Rhetorik gemäß aufgebauten Predigt die worshippers sich zum Psalmensingen vereinigen, so steigt dem außenstehenden Beobachter ein so vollkommenes und eindrucksvolles Bild dieses modernen auserwählten Volks Gottes auf, wie es ihm keine psychologische Analyse vermittelt. Tatkraft, Unbeirrtheit und Unbeugsamkeit nehmen vor seinen Augen leibliche Gestalt an, und im Gesang bekundet sich überzeugend, daß in der vorübergehend zusammengetretenen Gemeinschaft jeder Einzelne wahrhaft das Ganze ist. Mit Schrecken erinnern wir uns der Massendemonstrationen unserer Gesangvereine, die trotz des Aufgebots an Mitteln und trotz redlichen Abmühens diesen Eindruck einer Gesamtheit von selbständigen Einzelpersönlichkeiten gerade nicht zuwegebringen.

Jeder deutsche geistliche Chorgesang trägt an entscheidender Stelle ein schwer definierbares, aber wesentliches Ergebenheitsmoment in sich, das bei den alten Psalm Tunes schlechterdings fehlt und in den späteren Melodien des englischen Gesangbuchs nur mit anklingt. Als Frömmigkeitsausdruck — in unserem Sinne — sind daher die deutschen Weisen den englischen durchweg weit überlegen, vor allem den matten, oft phantasielosen neueren Tunes der englischen Gesangbücher. Aber sogar diese gewinnen seltsamerweise bei der Ausführung durch die Gemeinde den überzeugenden Ausdruck englischer Glaubenssicherheit, der uns trotz aller musikalischer und religiöser Bedenken so selbständig und echt vorkommt. Die deutsche Gemeinde findet sich unter ihrem Gesang wie unter einem schützenden Dach zusammen; Musik ist wie in Stellvertretung Gottes anwesend. Der englische Psalm preist den Herrn wie im Alten Testament; Musik in der Kirche hat die Aufgabe, to render God a worthy sacrifice. Sie ist, wie nach den besten Autoritäten feststeht, ein Geschenk Gottes, und darum singt auch der Puritaner die vom Heiligen Geist selbst eingegebenen Psalmen Davids. Aber er tut es wahrlich nicht, um in der Musik göttlichen Geistes teilhaftig zu werden. Er ist froh, daß es solche unreellen Wege, sich Gottes Vertrauen zu erwerben, nicht gibt! Der Deutsche, der selbst bei so machtvoller Persönlichkeitsbekundung, wie sie das Luthersche Trutzlied in seiner alten, echten Form verlangt, die Notwendigkeit schicksalsmäßiger Ergebung zu fühlen gewohnt ist, vermißt etwas Wesentliches, Frommes, wenn er mit der englischen Gemeinde in den Psalm Tune einstimmen soll, fühlt sich aber anderseits den Anforderungen, die die Musik an ihn stellt, nicht gewachsen. Zunächst kommt er sich wie entwurzelt vor und spürt lebendig, daß die andere Musik Englands eben auch auf anderen geistigen Grundlagen ruht.

Wie der Deutsche unter dem Einfluß englischer Musik den Halt in seinen Gemeinschaftsidealen verliert, war leicht an den Kriegsgefangenen in England zu bemerken, wenn sie zu irgendeiner Gelegenheit bei englischer Militärmusik Marschdisziplin halten sollten. Alle erklärten dann einmütig, daß ihnen das sehr schwer werde; die Musik selbst habe keine Disziplin, sie sei zu lustig, und man vergesse über ihr die Regeln, die einem sonst in Fleisch und Blut seien.

Die englische Militärmusik hat eben nicht die tiefere „Bedeutung“ der deutschen, die selbst in den nichtsnutzigsten Märschen in geschwellten Tönen vom Vaterlande spricht. Die englische will freudiger Marschbegleiter sein, sie suggeriert nicht eine übergeordnete Macht, und sie wirkt sogar, indem sie sich an den einzelnen Mann wendet und ihn zum Geschmacksrichter macht, im deutschen Sinne disziplinzersetzend[2]. Der deutsche Soldat vermißt Autorität und Ernst und spürt nur Ungebundenheit und bloßen Spaß. Die Musik bringt ihm eine Art unerwünschter Mündigkeit.

Alle englische Musikauffassung zeugt von solcher Mündigkeit. Es steht damit im Zusammenhang, daß sie vom Einzelnen Verantwortungsgefühl, Ehrlichkeit, Offenheit und Selbstkritik vor dem eigenen Musikerlebnis verlangt. Der Engländer nimmt es sehr ernst mit dieser Pflicht, er bekennt sich gern zu seinen musikalischen Bedürfnissen, so wie sie sind, und beweist bei ihrer Befriedigung durchweg eine Stärke des Erlebens, vor allem lyrischer Werte, die wir von dem „kalten Nützlichkeitsmenschen“ nicht erwarten. Straßenmusik spielt in England eine viel größere Rolle als bei uns. Jene großen mechanischen Orgelwerke, die mit ihrem martervollen Maschinenrhythmus das jeweils gangbare Melodienrepertoire des Volks kümmerlich-großspurig aufgemacht in die Ohren der Menge hämmern, und die bei uns nur auf Jahrmärkten als notwendige geistige Ergänzung der Karussels geduldet werden, absolvieren in englischen Städten einen regelmäßigen wöchentlichen Turnus durch die Straßen und tragen viel zum größtmöglichen Glück der größtmöglichen Zahl von Engländern bei. Die Mädchen geraten so sehr in ihren Bann, daß sie buchstäblich alles um sich herum vergessen und beliebig lange engumschlungen im Steptanz mitten durch den Straßenverkehr gleiten. Wehe dem vorüberfahrenden Unmenschen, der sie darin stören wollte! Er hätte die einmütige Empörung aller Umstehenden gegen sich, die sich von den Tönen tiefbewegt zeigen und jene öffentliche Form der individuellen Happiness nicht nur dulden, sondern mitfühlen und verehren. Selbst der Verkehrsschutzmann drückt mit Freude die Augen zu. Die charakteristische Straßenszene, in der Wordsworth so freundlich the Power of Music gezeichnet hat, ereignet sich in England Tag für Tag: der Straßenvirtuos, mag er die Crwth oder die singende Säge bedienen, darf bei seinem Publikum auf eine Erlebnisintensität rechnen, die uns in Anbetracht der fragwürdigen Darbietungen fast unverständlich vorkommt. He fills with his power all their hearts to the brim, und die happiness, die er hervorruft, besteht nicht in einem nebelhaften Aufsteigen in höhere Sphären — man denke an den Leierkastenmann —, sondern in einem handgreiflichen, vitalen Glücks- und Lustgefühl, das die Beschränktheiten des Alltags als unwichtig erscheinen läßt. Auch der Gebildete, dem der fahrende Sänger bei uns wenig zu sagen hat, findet sich in England unter den Zuhörern. Verwundert und bewundernd stellt er fest, that tall man, a giant in bulk and in height, not an inch of his body is free from delight; can he keep himself still, if he would? oh not he! The music stirs in him like wind through a tree, und er erfährt selbst die Macht der Musik in ähnlicher Weise. Und wenn ihm dann abends im Konzert ein berühmter Geiger dieses tiefe Erlebnis der Musik nicht verschafft, so bekennt er sich freimütig zu dem „Orpheus in der Oxfordstreet“: In den Herzen des ausschlaggebenden Teils des Publikums (natürlich nicht der eigentlichen Kenner) trägt noch heute wie vor 200 Jahren die Beggars-Opera über das große Musikdrama den Sieg davon. In Deutschland ist das niemals geschehen, weder in Gegenwart noch in Vergangenheit.

So hängt englische Musik stets ab von einer volkstümlichen, naheliegenden, leicht faßlichen Musikanschauung, und deshalb hat sie vor der deutschen überall dort einen natürlichen Vorsprung, wo eine tiefere Bedeutung nicht in Frage kommt, also vor allem in der zum unbedenklichen Gebrauch bestimmten Erholungs- und Vergnügungsmusik. Wie man durch Vermittlung des Rundfunks hin und wieder Gelegenheit hat, den Gemeindegesang einer reformierten Gemeinde Englands, von dem oben die Rede war, zu hören, kann man sich auch auf demselben Wege

[2] Wer hinter einem schottischen Pfeiferkorps marschiert, kann auf die Frage, weshalb er des Königs Rock trage, nicht mit dem Deutschen antworten: „Um, wenn es nötig wird, dem Vaterlande mein Leben zu weihen.“ Die Musik verbietet das.

leicht die Möglichkeit verschaffen, die abendliche Tanzmusik aus London mit der entsprechenden aus Berlin zu vergleichen, und es kommt wohl vor, daß hier und dort dieselben — amerikanisierenden — Stücke gespielt werden. Die Engländer musizieren sie erfreulich im eigentlichen Sinne des Wortes: der Hörer, wenn ihm diese Musik überhaupt gefällt, soll Freude haben, er soll happy werden wie bei Wordsworth, und weiter „soll" er nichts. Die Deutschen spielen anspruchsvoll, bedeutsam und in Hinsicht auf ihr Publikum gewaltsam (man höre nur ihre Rhythmen!). Sie stellen den Typus des jeweils modernen Vergnügungsmenschen autoritativ hin, und nach dessen Weise hat sich der Hörer pflichtgemäß zu amüsieren. Es kommt für ihn mehr eine Übung im neuartigen Erholungsstil als Happiness dabei heraus. Aber wir sind an diesen Zustand so gewöhnt, daß uns erst die fremde Musik allmählich zum Bewußtsein bringt, wie wenig wirkliche, dem Menschen wahrhaft dienende Freude unsere Unterhaltungsmusik doch verbreitet. Die Engländer waren von jeher Meister auf diesem Gebiet; sie haben sich die Musik untertan gemacht und denken nicht daran, sie sich über den Kopf wachsen zu lassen.

Ganz deutlich offenbart sich der Unterschied deutscher und englischer Musikanschauung in der modernen Jugendbewegung. In Deutschland war die Musik zugleich mit der „Bewegung" da. Als erstes entstand das Liederbuch, und bald entwickelte sich ein eigener Musikstil. Ein Zusammenschluß konnte gar nicht erfolgen, ohne daß man sich das musikalische Dach über den Kopf baute. Zu jedem wichtigeren Ereignis gehört Musik als wesentlicher Faktor hinzu. Die Jugendgruppe, die auf der Wanderung im fremden Lande auf eine gotische Kathedrale trifft und diese „erst einmal ansingt", handelt charakteristisch: es treibt sie natürlich nicht die Absicht, vor den Fremden Kunstfertigkeit zu zeigen, noch hat sie das Verlangen nach musikalischen Genüssen für sich und andere, noch das Bedürfnis, bewegte Herzen zu entladen und irgendwelche Gefühle auszudrücken, sondern es soll ungeachtet der psychologischen Nebenumstände *Musik erstehen*; man ruft sie herbei wie eine Art höhere Macht; man erfüllt sich in ihr und ist in ihr am Ende; hat man sie erstehen lassen, so hat man getan, was man kann. Die soziale Kraft der Musik wird stark empfunden, aber nicht genug damit, es geschieht eine besondere Art der Gemeindebildung, das bindende Prinzip, das Dach, die Musik, ist für sich selbst da und genießt schlechthin Verehrung, es besteht ein *religiöses Verhältnis*. Davon ist in England keine Rede; die Jugendbewegung — man muß den Begriff stark umdenken, wenn er auf die Boy Scouts passen soll — hat lange keine wesentliche Beteiligung der Musik gekannt, und auch heute noch gibt es kaum Beziehungen zwischen den eigentlichen Zielen der Bewegung und der Musik. Wo es darum geht, den Einzelnen zu privater Dienstbereitschaft gegen den Nächsten und gegen den Staat zu erziehen, und wo das soziale Bedürfnis nur zu einem Gemeinschaftsbegriff führt, in dem alle gleichstrebenden Individuen sich freiwillig zusammenfassen lassen, kann die Musik keine höhere Funktion im deutschen Sinne haben. Sie ist nicht das Dach, sondern ein lieber, erwünschter, wenn auch nicht unbedingt nötiger Einrichtungsgegenstand des Hauses. Auch die Boy Scouts singen, aber im traditionellen Chorbetrieb, kaum nach eigenem Stil. Auf ihren großen Lagerfesten werden Massenchöre zum besten gegeben — unbegreiflich für deutsche Jugendbewegte! — und noch schlimmer, es gibt eine eigene Organisation unter ihnen, die sich eifrig an den von der British Federation of Musical Competition Festivals veranstalteten Musikfesten beteiligt, mit Wettmusizieren, Schiedsrichtern und Bewertung nach Punktsystem[3]. Nicht nur Chöre, sondern auch solosingende und klavierspielende Boy Scouts treten

[3] Diese Musikfeste mit Wettbewerben der Dilettanten verbreiten sich schnell über das ganze britische Weltreich. Man führt sie zurück auf die uralte, bereits im 7. Jahrhundert erwähnte Einrichtung des Eisteddfod, des literarischen und musikalischen Wettkampfes auf den Versammlungen der wälischen Barden. Doch ist die Tradition, obwohl sie schon im 15. Jahrhundert und seitdem öfter wieder aufgenommen wurde, in Wahrheit abgebrochen, und man weiß sehr wenig über die Gebräuche der Barden auf ihren Festen. Die jetzigen musikalischen Competition Festivals stehen wohl unter dem Einfluß neuerer belgischer Vorbilder. Sie finden in England tätige und moralische Unterstützung vieler der besten Musiker und Musiksachverständigen, und ihr Wert wird darin gesehen, daß durch ihren Ansporn das Können der

dort auf. Man soll eben, auch was Musikpflege betrifft, vorbildlich sein für die Mitbürger. Das soziale Element steht an ganz anderer Stelle als in Deutschland.

Wichtiger als das Mittun der Boy Scouts in der Musik sind die Bestrebungen derjenigen Jugendgruppen, die in teilweiser Abwendung von den reichlich farblosen und konventionellen Idealen der großen, geistig unbeweglichen Organisation sich auf einen neuen Typus des Volkstums besinnen, auf Erscheinungen des vorpuritanischen England zurückgreifen und auch die passende Musik heranziehen. Die Pflege des alten Volkstanzes, der vielen eigenartigen Tanztypen, die Großbritannien zum Formenschatz der europäischen Musik beigesteuert hat, ist in diesen Kreisen vorbildlich und echt englisch. Gewiß spielt auch in der deutschen Jugendbewegung die alte Musik eine erhebliche Rolle, doch bestehen wiederum charakteristische Unterschiede: die deutschen Kataloge enthalten Musikalien aller Zeiten, Länder, jeglichen Stils und mannigfacher Art. Ein inhaltliches Prinzip, das bei der Auswahl maßgebend war, erscheint nicht erkennbar. Man musiziert mit Hochachtung vor dem Kunstwerk, mit Unterordnung unter seine Ansprüche und erfährt durch das buntgestaltige Repertoire Ausbildung des eigenen Menschentums nach allen erdenklichen Richtungen hin. Diese Weitung der inneren Menschlichkeit sucht der Deutsche — bewußter oder unbewußter — beim Musizieren. Der Engländer wählt die Musik, die ihm zum Erlebnis des verehrten und erstrebten Menschentypus dienlich ist.

(Schluß folgt.)

Zeitfragen des Operntheaters.

Von Hans Tessmer, Berlin.

IV.

Die Oper am Scheidewege.

Jede Betrachtung über das Opernschaffen unserer Zeit wird auf vielerlei Wegen immer wieder zu der Erkenntnis führen, daß die Oper sich in einer schweren Krisis befindet. Sie schwankt zwischen gestern und heute, sie sucht leidenschaftlich Anschluß an Zeiterscheinungen, aber ihr „Morgen" ist, soweit wir sehen, sehr unklar, sehr ungesichert. Ihr Existenzkampf ist schwer, ja ihre Existenz ist vielleicht gar bedroht.

Wir wissen, daß musikästhetische Grundsätze der Kunstgattung „Oper" als solcher die innere Berechtigung absprechen; und es wird daraus hergeleitet, die Oper habe folgerichtig keine Lebenskraft. Aber ist sie denn nicht ein Kunstwerk mit sehr vielen Möglichkeiten? Nehmen wir zum Beweise dessen aus der noch jungen Geschichte der Oper doch nur einmal die großartige Tatsache, daß zwei Genies von völlig gegensätzlichen Prinzipien aus eine Erfüllung des Bühnenkunstwerks der Musik fanden: Mozart, der für die Oper verlangte, daß die Poesie die „gehorsame Tochter" der Musik sei, — und Wagner, der die Musik in den Dienst des Dramas befahl. Dieser Gegensatz ist bis ans Ende des vorigen Jahrhunderts im Opernschaffen offensichtlich geblieben; und selbst des greisen Verdi Annäherung an einige Stilforderungen

---

Chorvereine und überhaupt die musikalische Dilettantenkultur gehoben wird. (Die Competitions erstrekken sich auch auf allerlei Arten des solistischen Musizierens.) In Deutschland, wo die Wettbewerbe, das Preissingen der Männergesangvereine, ebenfalls nach fremdem Muster eingeführt worden sind, empfindet man die Vermischung von Musik- und Sportmethoden nicht nur als unwürdig, sondern man hat auch die Erfahrung gemacht, daß die Punktwertungen auf die musikalische Kultur der Chorvereine schädlich wirken. Die Kämpfe werden wohl bald nicht mehr durchgeführt werden können, da sich keine Schiedsrichter von Rang mehr finden. Sie haben bei uns niemals die Verbreitung gehabt wie in England, und vor allem dürfte die Einrichtung von Dilettantenwettbewerben im Vortrag von Schubertliedern und Beethovensonaten in Deutschland ganz unmöglich sein. Ein charakteristischer Unterschied englischer und deutscher Musikanschauung.

Wagners hat den italienischen Genius durchaus davor bewahrt, die Heimat seiner Musik und seiner dramatischen Form, seine Südlichkeit zu verleugnen.

Für die Opernproduktion unserer Tage nun ergibt sich im Grundsätzlichen ein ziemlich klares Bild. Von den Opernkomponisten, die heute die Höhe ihrer Lebensarbeit erreicht haben, oder deren Werk gar abgeschlossen ist, — also etwa, ohne eine vollständige Liste geben zu wollen: Richard Strauß, Hans Pfitzner, Ermanno Wolf-Ferrari, Franz Schreker, Leos Janacek —, von diesen abgesehen, unterscheiden sich deutlich zwei Gruppen von Opernkomponisten: die Epigonen und die Experimentatoren. Wir haben Epigonen Wagners, Epigonen des Verismo der Leoncavallo, Mascagni, Puccini; Epigonen der Märchen- und Volksoper, Epigonen Richard Strauß', — allen gemeinsam ist stets das negative Ergebnis des nur Nachgeahmten, Nachempfundenen, des Nichtweitergekommenen, des innerlich Uneignen, das hinter oft prätentiösen Wirkungen mühsam die leere Unechtheit, Unlebendigkeit seiner blut- und seelenlosen Erscheinung verbirgt. Das Epigonentum wandelt in schicksalhafter Erfüllung seiner vollkommenen Bedeutungslosigkeit für die Kunst gern auf ausgetretenen Pfaden; denn diese sind bequem vorgezeichnet, und sie liegen der Mentalität des Epigonen am nächsten.

Dem Opernschaffen dieser Art sind diejenigen Tondichter, die man zunächst als Experimentatoren auf diesem Gebiete bezeichnen kann, jedenfalls ideell überlegen; sie arbeiten ernstlich an einer Erneuerung des Begriffes „Oper", sie suchen dem von der heillosen Verwirrung der nachwagnerischen Epoche diskreditierten Ideal neuen Boden und neue Ziele zu gewinnen. Daran ist kein Zweifel; und ebensowenig daran, daß viel Talent, viel aufrichtige künstlerische Bemühung dahinter steckt. Die Frage ist: wo ist das Ziel, — und mit welchen Mitteln versucht man es zu erreichen? Der große Anreger der heutigen Komponistengeneration, Ferruccio Busoni, war es, der auf der Höhe eines an Widersprüchen reichen Schaffens sich eindeutig zum mozartischen Opernideal bekannte (in dem Essay „Einige Betrachtungen über die Möglichkeiten der Oper", der in Busonis Schriften „Von der Einheit der Musik" enthalten ist). In seiner Stellungnahme zum Thema „Oper und Drama" kommt er zu einer haarscharfen Trennung beider Begriffe voneinander und gewinnt aus eben dieser Scheidung, — die notwendig auch eine Scheidung von Wagner sein mußte —, seine theoretisch-ästhetische Grundlage für eine Erneuerung der Oper aus alten Idealen dieser Kunstgattung. Er hat diese Erkenntnis in seinen musikalischen Bühnenwerken praktisch überzeugend darzutun versucht, besonders in der nachgelassenen, von seinem Schüler Philipp Jarnach vorbildlich beendeten Oper „Doktor Faust". Diesen Faust dachte sich Busoni — ohne es direkt so auszusprechen — als einen Prototyp der neuzeitlichen Oper. Keine Psychologie, kein „Drama an sich", sondern: Situationen, Bilder, lockeres Wortgefüge, — die Hauptsache bleibt die Musik, mit ihren inneren Beziehungs-, ihren äußeren Wirkungsmöglichkeiten: das waren Busonis Leitsätze in seinem Opernschaffen. Für diese Musik stellt Busoni, der einstige Führer der „Moderne" in der Musik, ebenfalls klare Forderungen: die nach Melodie, die „über allen kompositorischen Mitteln steht", und die nach Formen: „Vorzüglich war es mir darum zu tun, musikalisch selbständige Formen zu gießen, die zugleich dem Worte, dem szenischen Vorgange sich anpaßten, die jedoch auch, losgelöst vom Worte, von der Situation, ein eigenes und sinnvolles Bestehen führten. — Einfall ist Begabung, Gesinnung, Sache des Charakters, aber erst das Formen macht den, der jene ersten Eigenschaften besitzt, zum Künstler."

Soweit der Meister, der wahrhaft in seiner Art ein Meister war; soweit das Vorbild, das wahrhaft eines ist. Aber was wurde daraus, wie wirkte es sich im Schaffen derer aus, für die es bestimmt sein konnte? Es war vor allem ein Ausgangspunkt zum Experimentieren, und hier scheint mit am augenfälligsten eine weitverbreitete Literarisierung der Oper zu sein. Nicht so sehr das in gewissem Sinne einfältig Stoffliche, wie Busoni es meinte, ist entscheidend, sondern die literarische Behandlung des Stoffes (wie es sich etwa ganz besonders in den expressionistischen Opern erweist). Die Folge davon ist z. B., daß wir manchmal sehr „interessante" Textbücher lesen, von denen nur nicht einzusehen ist, warum sie unbedingt in Musik

gesetzt werden mußten. Der Gegensatz hierzu: Bellini sprach ungefähr aus, daß, je schlechter ein Text, dies um so besser für die Musik sei, — bei aller Paradoxie und Einseitigkeit eine tiefe Wahrheit im Sinne der Musik. Wieviel herrlichster und größter Musik ist zu den literarisch schlechtesten Texten erfunden worden! Damit soll nicht etwa dem wert- und sinnlosen Textbuch das Wort geredet, wohl aber die Verbindung von dem Grundsatz Bellinis mit der Opernästhetik des neuzeitlichen Künstlers Busoni angedeutet werden. Und nun: ist denn etwa Kokoschkas expressionistisch-literarischer Text zu Hindemiths „Mörder, Hoffnung der Frauen" sinnvoller als das Libretto von Webers „Euryanthe"? Oder wird jemand, der ohne genaueste Kenntnis der ernsten Dichtung Hoffmannsthals die „Ägyptische Helena" von Strauß erstmals hört, sagen wollen, daß er das Werk vollauf verstanden habe?

In das Experimentieren wird natürlich auch der Gesang einbezogen, der oft nicht mehr als solcher angesprochen werden kann. Vielmehr hören wir in manchen Opern der jungen Generation, daß mit letzter Stimmkraft Tonreihen hervorgebracht werden, die sich zwischen Sprechen, Schreien und Singen bewegen, zugunsten eines „neuen seelischen Ausdrucks", wie das gern genannt wird, jedoch gänzlich zuungunsten des natürlichsten seelischen Ausdrucks auf der Opernbühne: des Gesanges. Die Verwirrung ist groß; hören wir, was ein erfahrener Gesangspädagoge, E. Mauck, einmal in einem Artikel „Der Sänger und die moderne Oper" (im „Neuen Weg") dazu sagte: „Die moderne Oper braucht keine Sänger und Sängerinnen, womit ich die arienbehafteten Schönsänger meine, sie braucht einen neuen Sprechgesang-Vortragsstil, und solange dieser Stil nicht geschaffen ist, werden sich unsere Sänger und Sängerinnen fruchtlos abmühen und keine Mittelspersonen sein können, die dem Werke den Weg zum Herzen der breiten Massen ebnen." Das klingt obenhin plausibel. Aber wie ist es denn mit der Voraussetzung hierzu? War es nicht die menschliche Stimme, der ausgeprägte, technisch möglichst vollkommene und dabei beseelte Gesang, der die Oper überhaupt erst möglich machte? Wäre Maucks Forderung nicht z. B. ähnlich einer anderen, die vom Geiger moderner Musik verlangen würde, sein Instrument so zu handhaben, daß die Töne „etwa wie gesprochen" erklängen? —

Ohne im enggespannten Rahmen dieses Auffatzes eingehende Besprechungen neuzeitlicher Opernwerke geben zu wollen, seien wenigstens ein paar Beispiele erwähnt, deren Umschreibung zu einer ungefähren Erklärung des Wesentlichen im heutigen Opernschaffen dienen mag. Ein Prototyp mit sehr starkem Untergrund der Beherrschung aller musikalischen Mittel und Formen und gleichzeitig höchst spürbarem ethisch-künstlerischem Willen ist Alban Bergs „Wozzek". Typ zunächst der Oper, die vom Drama herkommt; Büchners Theaterdichtung, die heute genau so geschrieben sein könnte, wie zu seiner Zeit, ist für die Oper geschickt auf die notwendigen Szenen zusammengedrängt; Lyrik und dramatisch sich zuspitzender Konflikt, Ruhe und Bewegung fügen sich in spannendem Wechsel, und für die Füllung und Bindung stehen die von Büchner wundervoll typisierten Nebenfiguren auf der Musikbühne genau so am rechten Platz wie auf der Sprechbühne. Berg hat das alles sehr klug und überlegen erfaßt, und seine Musik ist mindestens im rein Theatralischen, in Stimmungen, Gegensätzen, Steigerungen, stark und dem Drama adäquat, — gleichgültig, ob sie tonal oder „atonal" ist. Im Melodischen stützt sie sich teilweise deutlich auf den Sprechgesang des Wagnerschen Musikdramas, zum andern Teil aber enthält sie wirklich Elemente eines neuartigen Operngesanges ganz im Sinne des seelischen Ausdrucks. Die Partien des Wozzek und der Marie vor allem enthalten solche Strecken, in denen zwei Menschen, die an Affekten leiden, die unsere Daseinsgefährten sind, auf primitive und quälend erschütternde Art ihre Seelenlage offenbaren, und zwar im Gesange offenbaren. Diesem Eindruck wird sich niemand entziehen können, der unvoreingenommen den Wozzek von der Bühne herab (nicht aus dem Klavierauszug!) auf sich wirken läßt. — Ein anderes Beispiel: Paul Hindemiths viel besprochener, sehr zwiespältig aufgenommener „Cardillac". Das Textbuch von Ferdinand Lion ist stilistisch eine Mischung von Romantik, Ästhetentum und Schein-Expressionismus. Der Musikant und Form-

beherrscher Hindemith kümmert sich indessen herzlich wenig darum; er schreibt geschlossene Nummern, erreicht hier und da eine gewisse innere Übereinstimmung mit den Bühnenereignissen, führt sein kleines Orchester im linearen Kontrapunkt und ist ersichtlich um Meisterung der Formen bemüht. Er wandelt auf Busonis Spuren, — wobei hier gar nicht über Wert oder Unwert seiner Musik diskutiert werden soll. Aber, so deutlich er die Oper als Ziel anstrebt, so wenig kann er dies mit dem Text erreichen; und der durchaus wirkungsvoll angelegte Text wieder kann mit der vorwiegend konzertanten Musik kein „dramma per musica" werden. Ein Dilemma also; nein: ein Experiment. — Und noch ein Beispiel: Kurt Weills Einakter „Der Protagonist", nach dem Stück von Georg Kaiser. Ein glänzendes Talent für die Bühne spricht aus dem Werk des Fünfundzwanzigjährigen, für den manches gilt, was über Busoni und Berg gesagt wurde. Das Melodische freilich erscheint hier noch unwesentlich; Weills kleines Orchester tobt sich in mißtöniger Theatralik, meist ohne innere Überzeugungskraft, aus. Aber der Protagonist ist ein Kerl, und seine Schwester ist ein leidendes Weib, und das groteske Spiel innerhalb des Dramas ist wirklich grotesk, und das Ganze ist kontrastreich, wirkungsvoll, ist Theater; nicht ohne „Literatur", nicht ohne Georg Kaiser. — Und so müßten wir etwa noch von Schönberg und Egon Wellesz sprechen; von den durchaus eigenartigen Russen Strawinsky und Prokofief oder von Ravel, der in Frankreich mit blassen Mitteln impressionistische, von Debussy überkommene Ideale zu verewigen sucht; oder von dem Italiener Ildebrande Pizzetti, dessen Musik ersichtlich daran krankt, daß das eigentlich Italienische in ihr sich mit Elementen der deutschen Musik vermischt, — wie überhaupt die neueste italienische Musik unter der Aufnahme von Elementen leidet, die in ihr — ihrer Genesis und ihrem Wesen nach — fremd bleiben müssen.

Das sind so ein paar beliebig noch zu vermehrende Beispiele, Hinweise auf ganz typische Opernwerke, die uns lehren, daß bei allem Talent und künstlerischem Willen, der aus ihnen spricht, von einer Weiterentwicklung der Oper über ihre bisherigen Höhepunkte hinaus keine Rede sein kann. Es handelt sich stets um mehr oder weniger deutliche Änderungen, um kompositorisch-technisch neue Grundsätze, bestenfalls um Verfeinerungen in der Ausdrucksgestaltung, — um Versuche also. Aber von diesen läßt sich heute ja noch gar nicht sagen, wieweit sie zur Entwicklung der Oper beitragen werden. Da steht z. B. so ein Werk, wie der „Wozzek", als die höchst persönliche Gestaltung eines reifen Künstlers, ganz auf der Basis der Oper, mit den differenziertesten Mitteln moderner Orchestertechnik, mit „linearem Kontrapunkt" und „Atonalität", von denen wir abermals nicht wissen, ob sie entwicklungsmäßig bestätigt werden. (Übrigens ist es sehr charakteristisch für Alban Berg, daß er auf eine Rundfrage nach der Entwicklung der Oper mit der Gegenfrage antwortete, ob denn immer etwas entwickelt werden müsse, und ob es nicht genüge, Opern zu schreiben, wenn einem welche einfielen!)

Was nun geschieht mit der Oper auf dem Wege zu unbedingt „neuer" Gestalt? Wir sehen und hören, wie z. B. Ernst Křenek in „Jonny spielt auf" bewußt gegenwärtigste Gegenwart einfängt, ohne sich jedoch von einer gewissen trivialen „Romantik" ganz freimachen zu können; wie er verstärkt noch das gleiche Ziel in den drei Einaktern verfolgt. Oder wie — darin sich mit Křenek berührend — Kurt Weill in „Der Zar läßt sich photographieren", Hindemith und Ernst Toch in mancherlei Kurzopern moderne „Heiterkeit" ganz ins Groteske zugespitzt geben. Wie überhaupt der Typ der „Kurzoper", des knappen, schnell sich abspielenden Einakters, der aus einer Anekdote, einer Pointe gewonnen wird, aus dem Tempo der Zeit, ihrer wechselvollen Aktualität hergeleitet erscheint. Es ist das ganz offensichtlich ein bewußter Ausweg in die Zeitgemäßheit, in den Alltag des Lebens; die Komponisten, die diesen Ausweg wählen, sind sich zweifellos klar, daß sie innerhalb und im Sinne des chamäleonhaften Kunstwerks „Oper" eigentlich Neues nicht sagen können, — und so greifen sie keck, offenen Auges „ins volle Menschenleben", wo und wie es sich gerade darbietet. Sie begeben sich mit voller Absicht auf das Unterhaltungs-Thea-

ter. Sie wollen aktuell sein; sie sind überzeugt, daß auch die Oper nichts mehr als „Ausdruck der Zeit" zu sein habe, — ein Schlagwort, das bekanntlich schon viel Unheil angerichtet hat. So kommt es, daß man vor derartigen Werken viel weniger fragt: was bedeuten sie für die Kunst?, als: was bedeuten sie für die Gegenwart? In den großen Epochen der Musik aber kannte man diese Frage, dieses Schlagwort nicht.

Heute also ist die „Zeitgebundenheit" Trumpf; und die Logik der in ihr vereinigten Zeitgenossen gipfelt etwa in folgendem Satz: wenn die Zeit nun einmal voll von häßlichem Geschrei, von grauenhaften Erscheinungen, voll von Absurditäten aller Art ist, — wie kann man da erwarten, daß die Musik voll Schönheit, innerer Erhabenheit, voll Gemüt und Idealität sei?! — Doch dies ist ein Trugschluß. Wohl wird jede Kunst Zeichen der Zeit tragen, aus der sie emporsteigt; wir hätten ja sonst keine Stile. Aber je größer und bedeutsamer eine Kunst ist, desto mehr ist sie Ausdruck des innersten ethischen Gehaltes einer Epoche, desto mehr wird sie, wo es nötig ist, über der Zeit stehen, wenn deren äußere Gebärden nicht der Kunst zugetan sind, wenn deren Chaos das Göttliche im Menschen, den fruchtbaren Boden für die Kunst: die Seele, zu vernichten droht. Gibt es einen grandioseren Beweis hierfür als die ungeheure Erhebung der klassischen Musik in der Zeit der schrecklichsten Zerklüftung der europäischen Menschheit in Kriegen und Revolution? Und ist der energische Strich, den Beethoven durch die ursprüngliche Widmung der Eroica-Partitur an Napoleon zog, nicht ein tiefsymbolischer Vorgang? Denn mit dieser zornigen Handlung wendete sich der große Genius nicht allein gegen den Eroberer, der sich selbst zum Imperator erhob, er wendete sich gegen das Symbol einer Zeit, die diesen Imperator trug; gegen seine Zeit, mit der ihn nichts verband, als daß er in ihr lebte.

Und noch ein anderes ist es, wodurch die Oper der heutigen Generation vorläufig keinen echten, biologisch begründeten Fortschritt verheißt. Hören wir, was ein so erfahrener Opernkomponist, wie H. W. von Waltershausen, in einem Artikel gelegentlich der Magdeburger Theaterausstellung schrieb: „Es wird vergessen, daß das Theater eben zu allen Zeiten Theater sein wird, und nichts anderes, und daß dieses wahre Theater einfache Stoffe, eine einfache und eingängliche Behandlung des Stoffes, mit einem Wort einen großen und klaren Al-fresco-Stil voraussetzt, der auf ein großes Publikum, in dem die Fachleute in der Minderzahl sind, zu wirken vermag. — Alle echte dramatische Kunst ist für die Auffassungsfähigkeit des großen Publikums geschrieben und hat sich doch nie von der Tagessensation ins Schlepptau nehmen lassen." Man mag diese Sätze als allzu flüchtig empfinden; der Grundgedanke jedenfalls ist wohl unbezweifelbar richtig. Er spricht geradezu das aus, was uns in der jungen Opernproduktion als Mangel zunächst am deutlichsten entgegentritt: die neue Oper ist vielfach nicht mehr für ein Publikum da, sondern für die Fachleute, und zwar nicht immer nur aus musikalischen, sondern auch aus literarischen Gründen. Über diese Tatsache kann kein noch so lauter Premièrenerfolg hinwegtäuschen; denn: daß und wie heute solche Erfolge „gemacht" werden können, das ist nicht allein in fachlich-interessierten Kreisen bekannt.

Wir sehen die Bewegungen im Opernschaffen unserer Tage: Epigonentum, Versuche zur Schaffung neuer Stile, Rückkehr zur Oper schlechthin — nichts ist ganz klar, eindeutig, gefestigt. Am wenigsten scheint die glatte Rückkehr zur Oper Aussicht auf Erfüllung zu haben, — es müßte denn ein heutiger Verdi kommen. Die „neue Oper" aber ist im ganzen — trotz allem, was in einzelnen Werken an Wesentlichem und Wahrhaftem steckt — noch kein Faktor, sie ist vielleicht noch nicht einmal da, und es werden noch viele Jahre vergehen müssen, ehe man sagen kann, ob unsere Epoche nicht nur eine solche der Versuche, sondern schon eine der Vorbereitung, eine Zwischenstufe in einer Weiterentwicklung der Oper war. Wird die „neue Oper" über die reine Zeitbedingtheit hinaus zur Befestigung ihrer sich wandelnden Form im Geistigen und Seelischen gelangen, so wird sie dem sich erneuernden Operntheater noch bedeutsame Aufgaben zuweisen können. In zehn Jahren wird sich mehr, wird sich hoffentlich Positives sagen lassen. Inzwischen wollen wir sehen und hören und erkennen.



Clara Schumann



Richard Wagners Sturz vom Wagner-Lachner-Denkmal

Karikatur aus Wagners Münchner Zeit

Clara Schumann: Unbekannte Briefe an Emilie Steffens.

Mitgeteilt von Wilhelm Löhner, Freiberg i. Sa.

Emilie Steffens (nachmals Frau Pfarrer Heidenreich-Pirna), eine Lieblingsſchülerin Claras und Freundin des Hauſes Schumann in Dresden, betreute in Abweſenheit der Eltern die Kinder Schumanns. Die unten folgenden, bisher unveröffentlichten Briefe Clara Schumanns, die ſich im Beſitze einer Enkelin E. St.'s in Freiberg i. Sa. befinden, werfen Streiflichter auf das weite Feld, dem die Sorge und Arbeit Clara Schumanns galt. Neben der Mühe, ihres Gatten ſeltſames Weſen in Geſellſchaft dauernd gütlich auszugleichen, als Künſtlerin der lauſchenden Welt Offenbarungen zu ſchenken und zugleich Bahnbrecherin für das Werk ihres Mannes zu ſein, laſtete auf ihr auch die Verantwortung für den geſamten Haushalt der kinderreichen Familie. So bringen die Briefe neben manchem Intereſſanten von den beiden (Ur-) Aufführungen der Genoveva in Leipzig vor allem menſchlich rührende Züge der Sorge der damals Einunddreißigjährigen um ihre Kinder.

Die Briefe folgen im Wortlaut ohne Kürzungen.

1. Brief.

[Leipzig] Montag, d. 17. Juni 1850

Liebe Emilie,

die Kinder kommen nun Morgen Dienstag nachmittags ½3 Uhr, und bitte ich Sie recht ſehr, daß Sie oder Pauline die Kinder am Bahnhof erwarten, von da nehmen Sie eine Droſchke und fahren mit ihnen nach Haus — die Koffer nehmen Sie gleich mit in die Droſchke. Im Koffer finden Sie Einiges, was ich mit zurückſchicke, in der ſchmutzigen Wäſche auch einiges von mir, was Sie bitte in die große Wäſche werfen. Zugleich will ich auch 10 Thlr. noch beilegen, damit es Ihnen nicht am Gelde fehlt. Recht lieb wäre mirs, machten Sie extra einen kleinen Auszug von den Ausgaben, die ich meinem Manne nicht berechne, als: die Schneiderin, Taſchentücher, Näherin, etc.; Wäſche desgleichen.

Heute bitte ich Sie nun um umgehende Sendung zweier Sachen, nämlich das Buch, worum ich Sie ſchon einmal bat; es liegt auf meinem Klaviere, gelblich broſchiert, und ſtehen Lieder von mir *geſchrieben* drin, auch liegen einige Notenpapierſchnitzel darin, die Sie natürlich nicht mitſchicken; dann gehen Sie in meines Mannes Stube, ſetzen ſich an ſein Clavier und ſtrecken den rechten Arm aus nach dem andern Notenpack unten in ſeinem Notenregal, da finden Sie Exemplare von dem *Lieder-Album* für die Jugend von meinem Mann, da ſuchen Sie ein reinliches Exemplar aus und ſchicken es mit — natürlich gut verpackt, damit es nicht beſchädigt wird. Beides bitte *recht bald!* —

Geſtern habe ich Sie gewiß recht betrübt mit meinem Briefe, ich war aber ſo aufgeregt, daß Sie es mir nachſehen müſſen! Ich war den ganzen Tag krank, ſo daß mein Mann ſich immer wunderte, wie ich ausſah, ich ſagte es ihm aber natürlich nicht, denn dann hätte er ſich auch noch geärgert! Nun genug davon und zur Hauptſache! — Die Oper iſt nun Sonnabend, d. 22ten, und vor der Hand die 2te Aufführung auf Dienstag, d. 25ten feſtgeſetzt. Ich denke nun alſo, daß Sie Freitag, oder Sonnabend früh ankommen, und bitte Sie, es mir genau zu ſchreiben, und auch, wieviel Billets ich beſtellen ſoll (für Sie habe ich natürlich ſchon), das muß ich aber bald wiſſen. Schicken Sie zu Hübners, Bendemanns, Schubert, Brochocka, Jakobi und Krüger (letzterer wohnt Amalienſtr. No. 14, 2 Treppen) und laſſen es ihnen ſagen, daß die Aufführung Sonnabend iſt. Bei erſten beiden wäre es wohl ſchicklich, Sie gingen ſelbſt. Richten Sie ſich dann ein, daß Sie den Sonntag hier bleiben, wo Spohr, Liſzt, Gade und manche noch abends bei uns ſein werden. Sie ſteigen hier bei uns ab, Preußer's haben es ſehr freundlich geſtattet, und ſo handelt es ſich nur darum, daß ich beſtimmt weiß, wann Sie kommen.

Werden denn aber die Leute die Kinder gut versorgen? Legen Sie ihnen das ja recht ans Herz! Sie dürfen gar an nichts anderes denken, als die Beaufsichtigung, denn Sie wissen ja selbst, daß gerade die Großen der meisten bedürfen. Und noch eins: halten Sie die Kinder knapp mit Vergnügungen, sie haben deren sehr viele hier gehabt und sind sehr übermütig in den letzten Tagen geworden, sodaß es Zeit wurde, sie kamen fort.

Wir werden noch nicht gleich nach der Aufführung zurückkommen, denn wir wollen dann die 2te noch abwarten; doch ich denke d. 26. oder 27ten zurück zu sein.

Und nun Adieu, liebe Emilie!

Küssen Sie die Kleinen alle, und schreiben recht bald wieder

Ihrer

Cl[ara] Sch[umann].

NB. Schicken Sie auch zu Gottschalk und Güntz, die es auch gern wissen wollen, wann die Oper stattfindet.

2. Brief.

[Anschrift] Frl. Emilie Steffens

in Dresden, Große Reitbahngasse No. 20, 1ten Stock.

Liebe Emilie,

die Oper soll nun bestimmt Dienstag sein, also richten Sie sich mit dem anderen darnach. Sie schreiben mir wohl, wann Sie kommen! — Wir haben heute noch viel vor. Spohr ist hier, desgl. Hiller und manche andre noch, Hamburger, auch meine Mutter! — Was machen die Kinder? 1000 schöne Grüße an alle, und Sie hofft nun bald zu sehen

Ihre

Sonnabend, 22ten Juni 1850 Clara Schumann.

3. Brief.

Leipzig, den 24. Juni 1850.

Liebe Emilie,

Ihren Brief durch Clementine habe ich erhalten und mich gefreut, daß die Kinder so gut nach Hause gekommen sind. Die Blässe Ludwigs ängstigt mich auch, obgleich man mir hier versichert, daß das nichts zu bedeuten habe. — Nun, wir kommen ja nun bald selbst wieder zurück, wonach ich mich sehr sehne. — Wegen der Oper nun noch einiges! Ich glaube, am besten ist es, Sie kommen jedenfalls Montag früh, denn sehr möglich ist es, daß sie schon Montag herauskommt, dies entscheidet sich aber nicht vor Sonntag. Wollen Sie das den anderen sagen, und mir noch einmal schreiben, wieviel Billets ich bestellen soll, und ob die Brochocka wirklich kommen. Wie ist's mit Bendemanns? Was Ihr Wohnen betrifft, so ist es mir allerdings lieber, wenn ich Preußers, die wirklich unendlich gut und freundlich sind, nicht wieder um eine Gefälligkeit zu bitten brauchte; und ist es wahr, daß Sie hier Bekannte haben, zu denen Sie gern gehen, so ist es mir lieber. Sie sehen es gewiß selbst ein und rechnen es nicht mir als Unfreundlichkeit an. Also schreiben Sie mir gleich! Aber mit dem Abgang der Posten scheinen Sie nicht bekannt zu sein; denn Ihre Briefe erhalte ich manchmal sehr spät, und das liegt gewiß oft an der Aufgabe. Entweder Sie geben vor 11 Uhr vormittags, vor 3 Uhr nachmittags, oder vor 7 Uhr abends auf, tun Sie es später, so erhalte ich den Brief immer erst mit einem späteren Zuge.

Ich hoffe, daß Pauline wieder wohl ist, damit Sie keine fremde Person ins Haus nehmen müssen, was mir sehr fatal wäre. Schließen Sie alles zu, den Schlüssel zur Wäschekammer verschließen Sie und geben Friederiken heraus, was sie etwa brauchen kann.

Ich bin sehr beschäftigt, daß ich schließe.

Tausend Küsse den Kindern allen und bitte um schnelle Antwort.

Schönstens grüßend Ihre Cl. Sch.

Grüßen Sie Frau v. Kindermann, Gehe u. A.

4. Brief.

Leipzig, den 29. Juni 1850.

Meine liebe Emilie,

mit freudigem Herzen schreibe ich Ihnen heute, nachdem gestern die zweite Aufführung der Oper stattgefunden. Ich wünschte, Sie wären da gewesen. Die Aufführung war bei weitem besser als die erste; das Haus zum Brechen voll, der Enthusiasmus weit mehr, als das erste Mal, wie es ja mit meines Mannes Kompositionen immer so geht, daß man sie erst bei mehrmaligem Hören liebgewinnt. Die dritte Arie kam gestern ganz anders heraus und gerade bei der Briefszene gab sie sich die größte Mühe, die dann aber auch ganz herrlich zur Geltung kam. Beim Erscheinen wurde mein Mann mit großem, anhaltendem Beifall begrüßt und am Schluß gerufen. Morgen ist die Oper wieder, und nun will sie sich mein Mann einmal von weitem anhören. Was unser Kommen betrifft, so schiebt sich das doch immer wieder hinaus. Der hiesige Pauliner-Verein feiert am 4ten Juli sein 25jähriges Jubiläum und will da ein neues Stück meines Mannes für Männerchor singen. Nun hat der Vorstand ihn dringend gebeten, dasselbe selbst zu dirigieren, bleiben wir also noch bis Freitag weg. Gebe nur Gott, daß die Kinder gesund bleiben — mit Ferdinand ängstige ich mich. Schreiben Sie mir ja gleich wieder! — Wie gehts den Kleinen und Christian? Was wünscht Julie sich? ich habe ihr ein reizendes Wickelkindchen bestellt, ob ihr das lieb sein wird? Ludwig bekommt Soldaten und ein schönes Bilderbuch! — Nun noch eins: sagen Sie Paulinen gleich nach Empfang dieses zum ersten August auf, versäumen Sie aber ja nicht, es vor dem 1ten Juli zu tun. Ich denke, wir werden zum Anfang des August fortgehen! —

Ich habe entsetzlich viel heute zu schreiben und muß deshalb schließen. Grüßen Sie Marie v. Kindermann, Fr. Gehe und auch die Malincka schönstens von mir.

Den Kindern meine innigsten Küsse. Der Himmel erhalte sie gesund, und auch Sie, die teure Pflegerin! —

Adieu, liebe Emilie, bleiben Sie immer gut Ihrer dankbarsten

Clara Schumann.

Ein kleines Zwiegespräch über „Erhellung der Opernhäuser?"

Von Walter Jensen, Oberspielleiter des Städt. Theaters, Heidelberg und Alfred Heuß, Gaschwitz b. Leipzig.

Zu dem Artikel „Gegen die Verdunklung der Opernhäuser" von Alfred Heuß in Nr. 1 der „Zeitschrift für Musik" sei einem Bühnenpraktiker das Wort gegönnt.

Wie es um die Kontrolle mitlesender Zuhörer bestellt wäre, das wollen wir doch mal näher untersuchen. Manch einer, der Opern-Textbücher zur Hand nimmt, fragt sich mit Recht, warum eine aus den „goldenen" Zeiten erhellter Theater glücklich wiedererstandene Zensur das Buch nicht auf die „Schmutz- und Schund-Liste" setzt. Ich erinnere auch an die monströsen Übersetzungen selbst verhältnismäßig neuerer Opern, wie z. B. „Bohème". Der unsere Arbeit mit dem Textbuch kontrollierende Zuhörer würde bald Sätze lesen, wie z. B. „Manche Schöne gibt's, himmelentsprossen, jetzt da du endlich reich, Bär! Doch streich dir erst den Pelz glatt!" Schön, was? Müßten wir uns nicht an die Noten halten, würden wir dieses Satzmonstrum beherzt umdichten in: „Junge, Junge! Wenn du Mädels nachlaufen willst, rasiere erst mal deine Stoppeln!" Aber wir dürfen den Komponisten nicht vergewaltigen, so dichten wir die schullehrerhafte und darum unverständliche Übersetzung in die vielleicht auch nicht von Apoll diktierten, aber doch verständlichen Worte um: „Manche Schöne gibt's, dich zu beglücken! Jetzt, da du Geld hast, tu' den Mädchen Ehr' an, Bär: Und lass' dich erst rasieren!" Ich sehe förmlich Herrn Heuß' Idealzuhörer vor mir, wie er bei dieser und vielen anderen Stellen den Finger naß macht und in dem Textbuch blättert und raschelt, weil er sich nicht auskennt, wo die da droben gerade halten. Und denkt Herr Heuß daran, daß die dramaturgische Einrichtung und

Szenenfolge einer Oper schon aus dem Grund nicht für alle Bühnen gleich sein kann, weil z. B. einer Drehbühne oder einer Versenkbühne Lösungen möglich sind, die eine Bühne ohne solche Einrichtungen eben anders gestalten muß, und deswegen durchaus nicht immer schlechter? Nennen wir als Beispiele nur „Zauberflöte" und „Macht des Schicksals", deren Szenenfolgen so ziemlich an jedem Theater andere sind. Der Mitleser, der das vom Verleger herausgegebene Buch in der Hand hat, würde das Ding bald wegschmeißen, weil er nie die richtige Szene aufgeschlagen hätte und die sehr erheblichen Textabweichungen ihn bald verwirren müßten.

Voll und ganz teile ich Heuß' Ansicht, daß dem krampfhaft den Text vom Mund des Sängers zu lesen Bemühten infolge der einseitigen Anspannung vieles von der Musik entgeht. Ich gehe darin weiter und bin auch überzeugt, daß prunkhafte Aufzüge, überhaupt alle schnell wechselnde „Schau" den Zuschauer von der Musik ablenkt, im Gegensatz zur selbstverständlichen, ruhigen Schau auf ein architektonisch geschlossenes Bühnenbild. Ich machte vor fünf Jahren in Basel mit dem „Tannhäuser" ein interessantes Experiment, von dem ich nicht weiß, ob es Nachahmung gefunden hat. Ich weiß natürlich, daß der „Einzug der Gäste auf die Wartburg" nicht die charakteristische Form eines musikalischen „Intermezzo" hat. Trotzdem ließ ich diese „Nummer" (verzeihe mir, verletzter Wagnerianer, dieses scheußliche Wort!) lediglich als Hörstück vom Orchester spielen, während die Bühne durch einen Zwischenvorhang verdeckt war, und verzichtete bewußt auf alle Einzugsherrlichkeit der voll- und woll-bartstrotzenden Statisterie. Erst zu dem Ensemblebeginn „Freudig begrüßen wir ...." öffneten die Pagen den Zwischenvorhang, hinter dem die Gäste nun bereits versammelt waren, so daß optisch nur noch der Einzug der Sänger zum Wettstreit gezeigt wurde. Viele sagten mir damals, sie hätten nie so konzentriert zugehört.

Ich unterschreibe auch Heuß' Behauptung, daß der den Text mitlesende Zuhörer viel konzentrierter die Musik genießen könnte, aber wohlverstanden: nur wenn es für die jeweilige dramaturgische Einrichtung gedruckte Textbücher gäbe. Aber das gibt es eben nicht! Bei alten Opern ist das überhaupt weniger wichtig, denn wenn der Satz: „Rettet ihn, ach, rettet ihn! Eilt, ihn zu retten, o eilt! Weh mir, er ist verloren! O rettet, rettet, ja, rettet, rettet, o rettet mir den Freund!", ich meine: wenn dieser Satz erst seine vorgeschriebenen acht Wiederholungen absolviert hat, dann begreift vielleicht doch auch der Ärmste im Geiste die Situation. Aber Scherz beiseite! Ich darf in diesem Zusammenhang noch eine interessante Wahrnehmung mitteilen, die ich bei meinen verschiedenen „Jenufa"-Inszenierungen immer machte: Bekanntlich wiederholen in dieser Oper die die Handlung tragenden Dorfbewohner nach bäuerischer Gepflogenheit fast refrainartig ihre Phrasen, und es ist eine der prächtigsten Erfindungen Janaceks, daß er die dieser bäuerischen Wortmelodie adäquaten Singweisen geschaffen hat. Ein Beispiel: „Und so möcht's bei euch immer zugehn, immer zugehn! Und du, Jenufa, und du, Jenufa, klaubst dir auf der Straße dann das Geld, klaubst dir's zusammen! ... Sag ihm jetzt, sag ihm, daß ich es verbiete, daß du ihn zum Manne nimmst! Ich verbiete, sag ihm, daß du ihn zum Manne nimmst!" Dieses gehäufte Wiederholen, das aber, da es den bäuerischen Gepflogenheiten abgelauscht ist, ganz anders zu werten ist als das vorerwähnte, stundenlange „Rettet ihn!", hat — vielleicht mit Absicht? — zur Folge, daß der Sinn, falls nicht beim ersten Erklingen der Phrase, so jedenfalls doch beim refrainierten Wiederholen verstanden wird, also das Nachlesen im Textbuch überflüssig macht. Sollte der auf Telegrammstil und „Sachlichkeit" eingestellte Neutöner sich nicht überlegen, wie im Gegensatz hierzu es sich auswirkt, wenn der Zuhörer auch nur ein Fünftel seines Textes nicht versteht? Meist bleiben neun Zehntel unverständlich, darin pflichte ich Heuß durchaus bei, nur scheint mir die Erhellung des Zuschauerraums nicht der Weg zu sein, der diesen Übelstand bessert, zumal doch auch früher erst auf etwa hundert Zuschauer ein mit Textbuch Bewaffneter kam, der meist nach den ersten Szenen das Heft resigniert einsteckte, weil er Mitleid mit seinen Augen hatte und der gedruckte Text mit dem gesungenen ja doch nicht übereinstimmte. Und die „Hörer, die wachen Sinnes und regen Geistes einen klaren Einblick in das Geschehen auf der Bühne und mithin auch die Musik haben wollen", diese Hörer, denen die Bemühungen des Herrn Heuß vor allem gelten,

deren Geist sollte so rege sein, daß sie das Textbuch zu Hause vor der Vorstellung studieren!

Aber vielleicht gibt es einen Weg, auf dem zu marschieren sich Herr Heuß vielleicht mit mir einigt, und ich jedenfalls möchte ihm zu folgendem Vorschlag die Hand reichen: Man lasse eine rückwärtige Loge (bei Bedarf mehrere) beleuchtet und schaffe mit ihr eine besondere Platzkategorie für mitlesende Zuhörer. In dieser Platzkategorie könnte dann nicht nur der textlesende Laie, sondern etwa auch der Musikstudent, vielleicht auch der Kritiker Platz nehmen, der den Klavierauszug oder gar die Partitur mitlesen möchte. Wollen wir uns in diesem Sinne vertragen?

Walter Jensen.

*

Zu den Ausführungen Herrn Jensens nur ein paar Worte. Es klingt bei ihm, als wäre, was ich empfehle, etwas ganz Neues, während es sich um nichts anderes handelt als um die Wiederherstellung von etwas, was noch vor gar nicht so langer Zeit abgeschafft wurde, und zwar aus in meinem Aufsatz angegebenen Gründen. So hat es auch lange vor Einführung der Verdunklung schlechte Opernübersetzungen gegeben — eine Leistung vor allem des 19. Jahrhunderts —, wie auch schon gelegentlich Umstellungen von Szenen vorgenommen worden sind. Ich habe damals nicht einen einzigen, das Textbuch gelegentlich nachlesenden Zuhörer gesehen, der dieses „weggeschmissen" hätte. Ob schlechte Übersetzungen nicht noch mehr auf die Nerven gehen, so sie zu Hause in aller Ruhe oder im Theater in Verbindung mit der Musik gelesen werden, dürfte wirklich nicht schwer zu entscheiden sein. Es mag nun aber jemand gerade ein Wagnersches Textbuch noch so genau zu Hause gelesen haben, ein gelegentlicher Blick in dasselbe während der Vorstellung kann ihm außerordentlich nützen. In einigen Sekunden können vier bis fünf — besonders vorher gelesene — Zeilen überblickt werden, während die Musik zu ihrer Abwicklung vielleicht eine halbe Minute und mehr braucht.

Für das Tannhäuser-Experiment Herrn Jensens habe ich auch nicht so viel übrig, ordne sie vielmehr unter die bekannten heutigen Spielleiter-Eigenmächtigkeiten ein. Der Marsch ist für den Einzug der Gäste geschrieben, ist und will kein sinfonischer Marsch sein; und wer für die weltbekannten Marschklänge sinfonische „Konzentriertheit" braucht, könnte einem leid tun; es braucht sie aber niemand. Im übrigen dürfte Wagner ein Theaterfachmann gewesen sein, gegen den die ganzen heutigen, sich so wichtig gebärdenden Spielleiter kleine, wenn auch vielfach sehr unartige Kinder sind.

Von Herrn Jensens Vorschlag, besondere Logen für mitlesende Zuhörer zu erleuchten, halte ich nicht viel, schon deshalb, weil solche Hörer in allen Schichten des Publikums zu finden sind, der Eintrittspreis für derartige Plätze vielen also zu hoch wäre. Ein anderer Spielleiter machte mich noch auf Folgendes aufmerksam; er sagte: Heute arbeiten wir sehr stark mit Beleuchtungseffekten, die aber nur bei verdunkeltem Zuschauerraum zur Geltung kommen. Also —! Ich fügte hinzu: Sowie aber auch bei verdunkelten Bühnen, selbst wenn's hellster Mittag ist! Neulich war ich in einer Opernvorstellung, da wurde es während des ganzen Abends nicht wirklich hell! Und solange ihr euch als ausgesprochene Dunkelmänner gebt, wird es auch tatsächlich in unseren Theatern nicht mehr hell werden!

Im übrigen: Meine Anregung bedeutete für mich vor allem das Ausstrecken eines Fühlers, ich wollte wissen, wie heute die Opernluft so ungefähr beschaffen sei und ob es wenigstens Anzeichen für eine Besserung gäbe. Ich glaube aber, daß die Luft noch reichlich dumpf ist, bei dem allgemeinen geistigen Niedergang Deutschlands kein Wunder. Über Selbstverständlichkeiten wie die in Frage stehende, daß dem Hörer Gelegenheit gegeben wird, ein dramatisches Kunstwerk auch verfolgen zu können, soll und darf man auch gar nicht streiten. Erinnert sei aber an das Wort eines der Größten auf musikdramatischem Gebiet, Giuseppe Verdis, ein Wort, das im letzten Heft (S. 132) Heinrich Zöllner ans Licht gezogen hat und das folgendermaßen heißt: „Verstehst du nicht (nämlich dem Worte und Sinne nach), was dir auf der Opernbühne entgegengebracht wird, so ist der Sinn dieser ganzen Kunstgattung verloren gegangen." Bitte, meine Herren Spielleiter, setzen Sie sich mit Verdi auseinander!

Alfred Heuß.

Das Geheimnis um die Oper „Tosmatur".

Erzählung von Josef Robert Harrer, Wien.

Ja, um das Operngebäude war wieder ein Zauber gekommen. Etwas Unbekanntes, das niemand nennen, aber auch niemand leugnen konnte, schlich sich durch die Gänge, es lauerte in den Logen, strich über die nackten Schultern der Frauen, beklemmte plötzlich den Atem des Dirigenten, schwebte durch die Kulissen, welche jäh schwankten wie Birken im Winde, bauschte den Vorhang; wie eine Ahnung lag es um Haus und Räume.

Anfangs sprach niemand davon, jeder meinte, die Nerven seien eben überhitzt, jeder lächelte gequält und blickte scheu in das Angesicht des anderen. Und fand in den Zügen und im selben verlegenen Lächeln gleiches Erlebnis....

Bis plötzlich mitten in einer Probe eine Sängerin aufschrie:

„Nein, nein! Ich halte es nicht aus... Ich kann nicht mehr."

Ihre Worte sprangen in den leeren Zuschauerraum, verstärkten sich, kehrten zurück.

Nach kurzer Stille, die schmerzte, sprach ein zweiter, ein dritter, jetzt alle durcheinander, alle riefen sie:

„Auch ich, auch ich ... Was ist uns geschehen?!"

Der Direktor stand bleich im Schatten der Bühne. Er zwang sich und trat mit steifen Schritten näher. Mit schneller Kopfwendung übersah er die Sänger und Arbeiter. Dann sagte er leise in die Leere des großen Hauses:

„Es sind drei Wochen, seit ich die Oper ‚Tosmatur' angenommen habe."

Wie Schreck, der verhalten wird, klang eine Stimme:

„Seit drei Wochen ist ein Zauber um uns ... Tag und Nacht ..."

„Geben Sie die Oper zurück!" schrie einer; doch sein letztes Wort kam so traurig, daß es starb, ehe es gehört wurde.

„Tosmatur ist die schönste Rolle, die ich je sang," flüsterte die Sängerin. „Aber ich habe Mühe, die Melodien in mir zu halten. Wenn ich die Bühne verlasse, schwimmen sie fort."

Ein Sänger fiel auf die Knie und weinte. Dann stieß er hervor:

„Ich sang bis jetzt wie ein dressierter Vogel . . . Erst in dieser Oper habe ich mich gefunden ... Geben Sie die Oper nicht zurück, nicht zurück!"

Man hatte für diese Probe bereits die Kulissen aufgestellt. Der Blick ging über grünliches Meer in die Unendlichkeit einer Wolkenstadt. Standen die Wolken?

Sie lebten, sie wogten und ihre Farben spielten durcheinander.

„Das Wunder, das Wunder! ... Die Landschaft, der Himmel, die Wolken sind nicht gemalt, wir sind in einem Wunderland.... Singen wir, spielen wir!"

Da erfaßte plötzlich alle ein Taumel, losgelöst aus ihrer Furcht und aus ihrem Alltag begannen sie die Oper; das Orchester klang unirdisch, die Stimmen flatterten zu ungeahnter Höhe empor, das Meer duftete und der exotische Wind hauchte über die Bühne.

Musik, Musik ...

Der erste Akt schloß; keiner verließ seinen Platz, sie hörten den brausenden Beifall, der aus dem leeren Hause auf die Bühne stürzte. Wer applaudierte? Ach, niemand fragte, jeder lauschte und verbeugte sich vor der dunklen Leere.

So lebten sie den zweiten Akt, den dritten Akt. Die Heldin riß sich das Kleid auf; vor der blühenden Nacktheit ihres Leibes sanken alle nieder, die Musik stürmte einem Akkorde zu, den noch keiner gehört hatte. Die Probe zur Oper ‚Tosmatur' war zu Ende.

Der Zauber verschlich sich. Lächelnd sagte der Direktor zu Sängern und Musikern:

„Ja, das war Kunst ... Fühlen Sie es? Wir werden die Oper in zwei Tagen aufführen."

„Von wem ist denn eigentlich diese Oper?" fragte jemand.

Während der Direktor die Hände von sich hielt und sagte: „Ich weiß es nicht", zitterte ein leiser Harfenakkord durch das Haus....

*

Am nächsten Tag erschien in einem führenden Blatt der Artikel:

Was ist in der Oper los?

Schon seit Wochen hatten wir Gelegenheit, aus persönlicher Beobachtung und aus Zuschriften unserer Leser festzustellen, daß in unserer Oper nicht alles ist, wie es sein soll. Viele spüren, solange sie sich in diesem Hause aufhalten, eine gewisse nicht zu benennende Stimmung, die in ihrer Unheimlichkeit den Genuß der Musik beeinträchtigt. Es ist der Direktion deshalb kein Vorwurf zu machen, weil diese Stimmungen vielleicht nur die Früchte einer Massenpsychose sind, die wir bis heute noch nicht kennen. Der Schreiber dieser Zeilen kann selbst sagen, daß er vor einigen Tagen während einer Aufführung von Korngolds ‚Toter Stadt' bei einzelnen Stellen, die vielleicht durch Melodie oder Akkordbildung italienisch zu nennen sind, deutlich die Empfindung hatte, als gehe ein Mensch neben ihm vorbei. Ein rascher Blick in die Richtung, aus der das Geräusch kam, zeigte aber, daß sich niemand im leeren Mittelgang aufhielt. Dann war es, als lächle jemand neben ihm, aber dieses Lächeln war gütig und voll Nachsicht.

Ein Vorwurf aber ist der Direktion doch zu machen. Der Direktor wird wohl von den verschiedenen Gerüchten wissen, die sein Haus mit dem Schleier des Geheimnisvollen umgeben. Nun verstärkt er aber die Ungewißheit noch dadurch, daß er unserem Blatt — und wohl auch den anderen Zeitungen — heute kurz mitteilt, daß morgen die Uraufführung der Oper ‚Tosmatur' stattfindet. Wir sind vor eine Tatsache gestellt, von der niemand eine Ahnung hatte. Von wem ist diese Oper? Wie ist ihr Inhalt? Ihre Musik? Wir haben uns sofort an einige Künstler gewendet, ohne daß wir die geringste Auskunft erhalten konnten. Daß der Direktor selbst schweigt, brauchen wir nicht erst erwähnen. Unser Reporter sprach mit den Bühnenarbeitern. Sie haben gestern die Generalprobe — vor leerem Haus — gehört, haben alles gesehen, aber — sie erinnern sich an nichts....

Wir stellen es unseren Lesern frei, sich eine Meinung über diese Vorkommnisse zu bilden. Jedenfalls wird unser Referat später gedruckt werden, als wir es sonst bei Uraufführungen zu tun pflegen; die Leser müssen es entschuldigen; auch uns ist das Stück so fremd wie ihnen.

*

Wie war tatsächlich die Oper ‚Tosmatur' in die Hände der Operndirektion gekommen?

Vor drei Wochen erhielt der Direktor durch einen Boten, der sofort verschwand, ein umfangreiches Manuskript. Er öffnete es selbst und las das Begleitschreiben:

„Geehrte Direktion! Ich sende Ihnen in der Beilage die Partitur der Oper ‚Tosmatur'. Ich lasse Ihnen drei Wochen Zeit. Wenn Sie bis dahin die Oper nicht aufgeführt haben, werde ich die Partitur wieder abholen lassen. Aber ich weiß, daß Sie die Oper annehmen werden, denn diese Oper —. Reden Sie zu keinem Menschen, zu keinem Kritiker vor allem, von der Oper! Überraschen Sie die Welt! Nach der Aufführung werden Sie Näheres von mir hören. Ihr XY."

Der Direktor hatte gelächelt, er war an die sonderbarste Art von Einsendern gewohnt. So schlug er eine zufällige Seite auf und las .... Nach wenigen Minuten wußte er aber, daß er ein wundervolles Werk in der Hand hielt. Er ließ seinen ersten Dirigenten kommen. Dieser spielte auf dem Klaviere die ganze Oper durch. Und beide, alte Musiker, weinten wie vor einer Offenbarung.

Nun ging man mit Fiebereile, mit wahnsinniger Hast an die Arbeit. Eine Probe jagte die andere.

Und da begann auch schon das Wunderbare, das Geheimnis.

Und merkwürdig, kaum daß man die Bühne verlassen hatte, kaum daß man auf der Straße stand, war nur mehr eine schwache Erinnerung an die Musik der Oper übrig. Zuerst fürchteten Orchester und Sänger, daß man die Oper nie werde zustande bringen. Die letzte Probe aber hatte allen gezeigt, daß man nur im Opernhause, auf der Bühne zu sein brauchte, damit alles wieder klar in Herz und Geist stehe.

*

So war der Tag der Aufführung gekommen.

Alle Vorbereitungen waren getroffen, alle Plätze waren verkauft.

Die Oper sollte um acht Uhr abends beginnen. Um sieben Uhr raste ein Auto vor dem Opernhause vor. Ein junger Mann stürzte heraus und rief dem Portier zu:

„Ich muß den Direktor reden!"

Der Portier, in dem Menschen einen Journalisten vermutend, meinte, daß der Direktor unmöglich zu sprechen sei. Die Vorstellung werde bald beginnen, da habe er anderes zu tun, als —

„Es handelt sich um die Oper, ich muß ihn sprechen!"

Es gelang ihm endlich, den Direktor zu erreichen. Er faßte ihn bei der Hand und rief:

„Allein mit Ihnen, allein!"

Der erstaunte Direktor sah ihn an und fragte:

„Sie sind —?"

„Ja, ich habe Ihnen ‚Tosmatur' geschickt."

„Nun, was wünschen Sie?" sagte freundlich der Direktor.

„Ich will die Oper wieder haben, geben Sie mir ‚Tosmatur' zurück!"

Der Direktor fuhr auf; er verstand den Menschen nicht.....

„Aber, Herr, in einer Stunde beginnt die Aufführung. Ich habe den Vertrag gehalten. Es sind heute drei Wochen ... Ich kann die Oper nicht zurückgeben!"

„Sie müssen, Sie müssen, müssen!"

Der Mensch war wohl verrückt. Aber sah ein Verrückter so aus? War es nicht Trauer, Angst, die in den Blicken saß?

Der Direktor versuchte den jungen Mann zu beruhigen. Die Oper verspreche einen ungeheuren Erfolg, er brauche sich nicht fürchten, Mut müsse er haben....

„Aber die Oper ist nicht von mir, nicht von mir!"

„Dann haben Sie auch kein Recht, die Oper zurückzuverlangen!"

„Ich muß die Oper sofort haben, geben Sie mir die Partitur, sonst werde ich närrisch, Sie werden närrisch, Ihre Künstler ..."

Es war also doch ein Narr. Der Direktor sah hilflos um sich. Da, war es nicht, als schwanke die Decke? Die Bücher auf dem Tische fielen durcheinander ...

Da schrie der Direktor:

„Von wem ist diese geheimnisvolle Oper?"

Der junge Mann kniete nieder und senkte den Kopf bis zum Boden.

„Von einem — Toten ... Ja, meine Hand schrieb die Oper eines Toten nieder .... Ich zwang ihn, mit meiner Hand seine Musik zu schreiben ..... Ich liebte immer seine Musik, wahnsinnig liebte ich sie ... Vor wenigen Jahren nun starb der Komponist ... Er fehlte mir, obwohl ich ihn nie gekannt hatte. Aber der Gedanke, daß er nie mehr, nie mehr eine Note schreiben werde, quälte mich Tag und Nacht ... So wurde ich gezwungen, ihn zu suchen, ihn auf eine Weise in meine Nähe zu ziehen, die man spiritistisch nennen kann ... Endlich kam er zu mir und sagte mir, daß ich Unmögliches verlange; die Musik eines Toten sei nicht für diese Welt. Ich bat, ich flehte; und gut, wie er im Leben auch war, schrieb er mit meiner Hand die Oper ‚Tosmatur'. Ach, es waren selige Stunden ... Die Oper war beendet. Da tat ich etwas, was er mir verboten hatte. Ich schickte die Oper an Sie, weil ich wußte, daß ich den Geist des toten Komponisten drei Wochen lang nicht sehen werde ... Deshalb die drei Wochen ... Aber was habe ich gelitten? Ihn sah ich nicht, aber ich spürte seine Trauer, sein Leid ... Und heute, heute —"

Das Telefon klingelte. Der Direktor nahm den Hörer und erschrak.

„Ich weiß es," sagte der junge Mensch, „Ihre Sängerin ist plötzlich krank geworden ... Ja, geben Sie mir die Oper, sonst —"

Der Diener stürzte herein.

„Herr Direktor, Herr Direktor! Die Instrumente der Musiker geben keinen Ton von sich, sie sind wie Stein ..."

Da ließ der Direktor die Noten holen. Ja, er mußte wohl die Oper zurückgeben. Der Dirigent selbst trat erregt in das Zimmer.

„Was ist los?"

Da flüsterte der junge Mann:

„Sie dürfen ‚Tosmatur' nicht aufführen; denn diese Oper hat der tote Puccini geschrieben, nur für mich, für meine Träume ..."

„Puccini," sagte leise der Direktor, „Puccini, wie oft habe ich an dich denken müssen. Wenn du noch lebtest, hätte ich sofort gewußt, daß ‚Tosmatur' von dir ist ... Aber du bist tot ..."

„Und Tote dürfen für Lebende keine Oper schreiben."

Die Noten wurden eben gebracht. Der Direktor und der Dirigent warfen noch schnell einen Blick voll Liebe in die Partitur, aber die Noten waren verschwunden und die Blätter unbeschrieben.

„Und welche Oper spielen wir zum Ersatz?" Sie fragten es so gleichzeitig, daß sie erschraken. Und bevor noch einer hätte einen Vorschlag machen können, ging eine freundliche, erlöste Stimme durch den Raum:

„Meine Turandot ..."

*

Am nächsten Tage erschien in dem früher genannten Blatte die Notiz:

Was ist wirklich in unserer Oper los?

Meint man, wir seien Narren? Meint man, daß man mit dem Publikum spielen darf? Alle waren gespannt, erregt, neugierig, was man bei der Oper „Tosmatur" erleben werde. Und nun? Es gab eine Absage, es gab Ausflüchte und als Ersatz Puccinis „Turandot". Zum Glück aber war diese Aufführung so herrlich, so unendlich prachtvoll und innerlich, als wäre Puccini selbst dabei gewesen. Man vergaß, daß man ‚Tosmatur' erwartet hatte ... Und man ist auch gar nicht mehr neugierig, diese Oper von dem unbekannten Komponisten kennen zu lernen.

Merkwürdig ist es auch, daß gestern niemand etwas von den geheimnisvollen Stimmungen und Täuschungen merkte, die nun drei Wochen lang unheimlich über dem Hause lagen.

Die Direktion gibt über das Schicksal der Oper ‚Tosmatur' nichts an. Sie ist also verschwunden und niemand schreit nach ihr.

Wie wir soeben erfahren, ist die Sängerin, deren plötzliche Erkrankung die Ursache der Repertoireänderung war, gestern dadurch verhindert worden, aufzutreten, daß sie den Duft eines großen Straußes gelber Rosen, den ihr ein Unbekannter geschickt hatte, einatmete. Sie fiel in Ohnmacht und erzählt nun, daß sie von — Puccini träumte, der ihr sagte, die Rosen seien von ihm. Unsre Leser aber wissen, daß Puccini tot ist ... Ja, ja, die Künstler!

Berliner Musik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Einige große, den Durchschnitt überragende Veranstaltungen charakterisieren das Berliner Musikleben der letzten Wochen. Und merkwürdigerweise ist es nicht das bodenständige Musizieren, das in besonderem Maße die Aufmerksamkeit der Musikwelt fesselte, sondern hochwillkommener Besuch auswärtiger Künstler, der den eintönigen, immer noch spärlich rinnenden Strom der Musiktätigkeit gewinnbringend belebte. Da erschien Igor Strawinsky als Solist in einem Staatsopernkonzert unter Leitung von Klemperer. Strawinsky ist niemals ein größeres Problem, als wenn er sich unproblematisch gebärdet. Noch versucht man in fortschrittlichen Kreisen krampfhaft, seine Fahnenflucht vom Heerbann der atonalen Akrobaten mit nichtssagenden Redensarten zu verschleiern. Sein letztes Auftreten bewies jedoch mit überraschender Deutlichkeit, wie weit sich Strawinsky bereits von der Unnatur künstlich gezüchteter Modernität innerlich entfernt hat. Sein selbst vorgetragenes „Capriccio für Klavier und Orchester" ist eine verhältnismäßig belanglose Angelegenheit ohne das von Strawinsky gewohnte scharfe Profil der

Themenbildung, erfüllt von zerpflückten, fantasiereich aneinander gereihten Einfällen. Auch die Ballettmusik „Der Kuß der Fee“ enthält lange Strecken tonaler Einfachheit und Einförmigkeit, zeitweilig fast langweilend in breiter Weitschweifigkeit. Eine Schlichtheit, die in durchsichtiger Instrumentation und sparsamer Verwendung des Tutti geradezu letztes Raffinement darstellt. Sehr feinsinnig der zarte Ausklang dieser Musik, die — man höre und staune! — auf Tschaikowsky zurückgreift und nach eigenen Angaben des Komponisten ein „Porträt Tschaikowskys“ darstellen soll. Strawinsky, die Hoffnung der gefühlsbaren Vertreter neuer Sachlichkeit — und Tschaikowsky, der melodienreiche Nachromantiker — wie reimt sich das zusammen? Laut Programmbuch wird sein Versuch, „die Sprache der Gegenwart mit künstlerischen Elementen einer vergangenen Zeit, die man liebt, zu vermählen“, als ein — „Experiment“ bezeichnet. Sind wir wirklich so weit gekommen, daß eine Rückkehr zur natürlichen Musikentwicklung mit ihrer selbstverständlichen Anknüpfung an bewährte Vergangenheit nur noch einen „experimentellen“ Geltungswert besitzt?

Tiefe Eindrücke hinterließ ein englischer Besuch: Sir Thomas Beecham, der hochverdiente Londoner Dirigent, stand auf dem Podium der „Philharmonie“. Auswendig, ohne Pult, ohne Taktstock leitete er ein Programm, das Elgar, Mozart, Delius und Richard Strauß verzeichnete. Die Lebhaftigkeit seiner Bewegung, getragen von tiefem künstlerischem Verständnis, befähigte das Philharmonische Orchester zu Leistungen, die selbst angesichts der gewohnten Hochwertigkeit dieses Klangkörpers überraschend erschienen. Geradezu überirdisch war das Andante der „kleinen“ C-dur-Sinfonie von Mozart mit den unter Beechams sprechenden Händen geformten Klangbildern voll eingehendster Berücksichtigung auch der zartesten Veränderungen der Klangstärke. Elgars Ouvertüre „Cockaigne“ voll oberflächlicher Unterhaltsamkeit, die höchst anschauliche und eindringliche sinfonische Dichtung „Eventyr“ von Delius, schließlich das Heldenleben von Strauß fanden durch Beecham eine hocherfreuliche musikalische Ausdeutung.

Den Höhepunkt der letzten Tage aber bildete das Konzert des Hamburger St. Michaeliskirchenchors mit Prof. Sittard an der Spitze. Seine Darstellung der Bachschen H-moll-Messe betonte den lebendigen Wert des Meisterwerkes, frei von jeder Trockenheit, jedem Buchstabenglauben, verinnerlicht zu einem Wunder tiefer Offenbarung. Sittards Bemühungen, die Anschaulichkeit jeder Partie zu verdeutlichen, mag zu einigen Revisionen der instrumentalen Besetzung veranlaßt haben, die sich in einen wenn auch fast unauffälligen Widerspruch zur Partitur setzten. Überragend die Leistungen des Chores, die in plastischer Gestaltungskraft restlos Anerkennung fanden. Übersinnlich das „Incarnatus“. Ein derartiger Chor in so abgerundetem, vollendetem Wohlklang ist von einzigartiger Bedeutung. Hinter diesen idealen Leistungen stand das Soloquartett zurück, trotzdem Anny Quistorp, Paula Lindberg, Alfred Wilde (für diese Partie zu derb und grob klingend) und H. J. Moser erfolgreich beteiligt waren.

An neuen Werken leidet Berlin keinen Mangel. Sind es auch zumeist ausländische Komponisten wie an zwei tschechischen Abenden mit Kammermusikwerken zweifelhaften Wertes, so sorgt doch zumindest Wilhelm Furtwängler für wertvolle deutsche Neuheiten in seinen Konzertreihen. Da kam beispielsweise Paul Kletzki zu Gehör mit seinen Orchestervariationen op. 20. Noch hat sich dieser sehr begabte Komponist nicht genügend auf seine Persönlichkeit besonnen. Sein immer noch hemmendes Epigonentum ist aber jedenfalls sympathischer als ein gewaltsamer und künstlicher Bruch mit der Vergangenheit. Es wäre zu wünschen, wenn Kletzki sich selbst Gelegenheit bieten würde, in der Stille ausreifen zu lassen, was noch unerschlossen in der Knospe ruht. Sein Variationenwerk ist eine einwandfreie, kunstvolle, erfindungsreiche Arbeit, voll innerlichen Wertes namentlich in den Variationen IV und VI, gekrönt mit einer flüssig geschriebenen Schlußfuge. — In eine völlig andere Welt führte die Uraufführung eines weiteren Furtwängler-Konzertes, einer „Humoreske in Variationenform“ für großes Orchester zu dem Thema „Gestern Abend war Vetter Michel da“ von Georg Schumann. Jede Variation besitzt einen programmatischen Inhalt im Anschluß an die einzelnen Strophen des bekannten Volksliedes. Echter, weil von Herzen kommender Humor entsteht unter geschickter, malerischer Ausnutzung der instrumentalen Klangfarben. Wir hören in grotesken

Lauten von Fagotten, Posaunen und Tuben den „brummenden Vater am Herd", lauschen dem schnurrenden Spinnrad, spüren den gewichtigen Schritt des eintretenden Vetters. Überschäumende Lustigkeit quillt auf im Finale „Kehraus" mit Bauerntänzen unter Verwendung von Volksliedthemen („Als der Großvater die Großmutter nahm" mit Ritornell „Mit mir und dir ins Federbett"). Eine derart unbeschwerte Heiterkeit voll künstlerischer Vorzüge tut unserer gedanklich überlasteten, überkomplizierten Zeit bitter not. Leider scheint die Mehrzahl der Kritiker der Aufführung mit dem Chronometer in der Hand beigewohnt zu haben, um — nach einem Pfitzner-Wort — festzustellen, um wieviel Grade die Musikgeschichte während der Darstellung vorgerückt ist. Wer allerdings mit einer derartig verbohrten Einseitigkeit an das Werk Schumanns herantritt, dürfte nicht auf seine Kosten gekommen sein. Bedauerlich nicht für den Komponisten, sondern für die Hörer, deren seelische Verkalkung schon zu weit vorgeschritten ist, um mit naiver Urspr\u00fcglichkeit des Empfindens an der jugendlichen Lebensfreude dieses Tonwerkes herzlichen Anteil nehmen zu können.

Es ist nur natürlich, wenn auch die Neueinstudierung von Pfitzners „Palestrina" in der Staatsoper Unter den Linden einigen Widerspruch fand, der sich mit der Schöpfungskraft Pfitzners in recht unschöner Weise auseinandersetzte. Einer hat tatsächlich Pfitzners Wert mit der Uhr in der Hand berechnet: das war Alfred Kerr, der allwöchentlich zu seinem eigenen Vergnügen den Rundfunk zum Tummelplatz seiner Launen erkoren hat und diesmal den Hörern die genaue Zeitdauer der einzelnen Duette als Probe seiner „geistvollen" Beobachtungsfähigkeit auftischte. Bedauerlicherweise wendet er den Grundsatz, Schönheit mit der Elle zu messen, nur bei andern, nicht bei sich selbst an. Es bedarf keiner ausdrücklichen Bestätigung, daß die erlesenen Kostbarkeiten der Partitur die bemängelte Breite der Handlung in der Berliner Aufführung völlig ausglichen. Zumal da der Komponist persönlich die Inszenierung leitete. Der Höhepunkt des ersten Aktes griff tief ans Herz. Farbenfreudig der zweite Akt, der an einzelnen Stellen eine dramatische Belebung verdient hätte. Einwandfrei der dritte Akt mit seinem stillen, weltabgewandten Ausklang. Fritz Soot in der Hauptrolle war überraschend gut. Karl Armster, Heinrich Schlusnus, Tilly de Garmo, Emmy Koch boten einwandfreie Leistungen. Im Verein mit der Spielleitung von Hanns Niedecken-Gebhard und der musikalischen Führung von Max von Schillings kam eine Aufführung zustande, die zu den schönsten der Saison gehört.

Wozu aber die augenblickliche Vorliebe Berlins für Umberto Giordano? Nach seinen bisherigen schöpferischen Höhepunkten, nämlich „André Chenier" und dem ganz ausgezeichneten „Il Re" kann ein Zurückgreifen auf Frühwerke den bisherigen günstigen Eindruck nur trüben. Mit der Wiederbelebung des typisch veristischen Werkes „Fedora" scheint sich die Städtische Oper einen Kassenansturm zu versprechen. Aber nur ein besonders anspruchsloses Publikum kann an einem Bühnenstück Gefallen finden, dessen dramatische und musikalische Schwächen derart auffällig zutage treten wie in der „Fedora". Auf vier Todesfällen beruht die reichlich verwickelte Handlung, in deren Verlauf die Fürstin Fedora den Mörder ihres Bräutigams verfolgt, sich jedoch in ihn verliebt und aus Verzweiflung über die später als ungerechtfertigt erscheinenden Angriffe auf das Leben seines Bruders zum Giftbecher greift. In oberflächlicher und äußerlicher Weise vollzieht sich das Drama, das infolge allzu effektsüchtiger Momente keinen tieferen Eindruck auslöst. Die unbedeutende Musik betont geschickt die gesangliche Linie, unterbricht allzu häufig die weitgesponnenen Melodien durch Plattheiten und lebt von verwässerten Anleihen bei Verdi und Puccini. Die Einstudierung dieses Werkes, dessen theatralisches Pathos ebenso verstimmend wirkt wie die Häufung seichter italienischer Opernschlager, erscheint als ein Ausdruck verfehlter Opernpolitik. Daß man sich für die Hauptrolle einen selbstverständlich nur italienisch singenden Gast von der Scala in Mailand kommen ließ, der durchaus keine besonderen stimmlichen Vorzüge aufwies, mutet angesichts der Berliner Geldnot reichlich merkwürdig an. Die Lebhaftigkeit des Premierenbeifalls vermochte nicht über die künstlerische Minderwertigkeit der Oper hinwegzutäuschen, die Georg Sebastian geschickt musikalisch betreute.

Nach der Wiener Uraufführung setzte die Berliner Stadtoper als erste deutsche Bühne die bereits totgesagte „Verdi-Renaissance" mit einer ausgezeichneten Darstellung von Verdis „Simone Boccanegra" fort. Angesichts der überaus sorgfältigen Vorbereitung, der gesanglichen Musterleistungen (mit Martin Öhman, Hans Reinmar, Ludwig Hofmann, Beala Malkin), der perspektivisch glücklich gelungenen Bühnenbilder legt man sich erneut die Frage vor, ob diesmal eine der verschollenen Verdi-Opern die aufgewandte Mühe lohnt. Der „Boccanegra" gehört zu den von Verdi mit besonderer Liebe bedachten Schmerzenskindern. Selbst nach mehrfachen Umarbeitungen, nach der Uraufführung der zweiten Fassung an der Mailänder Scala 1881 blieben Verdis Hoffnungen auf einen Welterfolg unerfüllt. Auch nach Franz Werfels textlicher Neugestaltung erschwert die überkomplizierte Handlung das notwendige Verständnis der Bühnenvorgänge. Der soziale Gegensatz zwischen Adel und Volk in der von Schiller völlig abweichenden Welt des Fiesko zu Genua mit lebendigen, wirkungsvollen Volksszenen weicht im Verlauf der Handlung einer weniger spannungskräftigen, abschwächenden Vertiefung der einzelnen Charaktere. Die nach italienischem Muster mit verwirrenden Intriguen, mit Eifersucht, Dolch und Gift zum Abschluß drängende Fabel endet mit dem Tode des Helden in einem gewissermaßen zeitgemäßen Sinne. Um der Musik willen würde man den „Boccanegra" nur mit Bedauern im deutschen Bühnenspielplan missen. Zwar macht sich eine gewisse Uneinheitlichkeit des Stils geltend, italienische Oberflächlichkeit nach Art des „Troubadours" vermeidet eine gefühlsmäßige Vertiefung der Sterbeszene mit ihren „Miserere"-Anklängen. Aber die Fülle reizvoller Melodien, die wunderbar gesanglich behandelten Ensembles, die durchaus relativ fortschrittliche Instrumentation mit ihren Ansätzen zu eigener Charakteristik bieten einen hohen künstlerischen Genuß. Die von Dr. Fritz Stiedry meisterhaft geleitete Aufführung rief einen nicht endenden Jubel wach.

Austriaca.

Von Emil Petschnig, Wien.

Staatsoper: „Simone Boccanegra", Oper in 1 Vorspiel und 3 Akten von G. Verdi. Uraufführung in Frz. Werfels Bearbeitung, die sich auf eine literarisch wertvollere Textübersetzung beschränkt, welche aber bekanntlich auf die Wirkung eines Bühnenwerkes keinen Einfluß ausübt, während die Ursache des Versagens dieses Stückes vor 70 und in der vom Komponisten selbst verbesserten Fassung vor 50 Jahren, die verwickelte Handlung mit ihren unklar bleibenden Voraussetzungen, nicht behoben werden konnte. Zudem ist man seit Wagner gewöhnt, auch an ein Opernbuch höhere psychologische Ansprüche zu stellen, als das nach einer gangbaren Schablone zurechtgezimmerte romanische Theater der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu befriedigen vermag. Die in eine gleichfalls konventionelle Renaissanceumgebung gestellten Engel und Bösewichter muten heute geradezu belustigend an. Die berechnet grell kontrastierenden Situationen lassen denn auch die Musik unwahr erscheinen, wozu der italienische Opernstil der damaligen Zeit mit seinen stereotypen Melodiewendungen und Begleitungsformeln das Seine beiträgt. Neben solchen, hauptsächlich den sogar für Verdis Genie tonsetzerisch unfruchtbar gebliebenen Staatsaktionen angehörigen, Partien finden sich jedoch auch aus der zweiten Fassung stammende packende Momente wie das herrliche 1. Finalensemble, die Vergiftungsszene des Dogen mit dem anschließenden Terzett; auch das zur Gänze spannende Vorspiel und die den 1. Akt eröffnende Arie Amalias gehört zu den Höhepunkten, die leider die manchmal sich einschleichende Langeweile nicht ganz aufzuwiegen vermögen. Die Mode der letzten Jahre, tote Opern zu einem galvanisierten Scheinleben zu erwecken, ist nur das Verlegenheitsauskunftsmittel direktoraler Unfähigkeiten, melodiöse Schöpfungen der Gegenwart aufzuspüren, denn in erster Linie ist die Oper eine musikalische Angelegenheit. Wenn sie hierin versagt, wie fast bei allen propagierten modernen Novitäten zu verzeichnen ist, nützen auch die extravagantesten Stoffe und raffiniertesten Künste der Instrumentation und Regie nichts.

Die Wiedergabe war eine überaus hochstehende. Rode als Titelheld war besonders darstellerisch eine imponierende Figur, Manowarda ein in jeder Hinsicht scharfprofilierter Fiesco, Patakys Tenor strahlte als Gabriele, Wiedemanns intriganter Paolo hatte Farbe und Amalias Lichtgestalt fand ihre Verkörperung in Frau Nemeth. A. Rollers prächtige Ausstattung, L. Wallersteins bewegte Inszene und das im Flüstern wie in Blechexplosionen gleich beredte Orchester unter Direktor Cl. Krauss taten ihr Bestes für die Première, die als „Festvorstellung" in Anwesenheit der Spitzen der Regierung und sonstiger Behörden aufgezogen war. G. Mahler z. B. bedurfte solcher Mätzchen freilich nicht.

Auf einer improvisierten Bühne im großen Konzerthaussaale mit einem ad hoc zusammengestellten Ensemble wurde M. Mussorgskys dreiaktige komische Oper „Der Jahrmarkt von Sorotschintzi" gegeben. Eigentlich wurden nur vorhandene Bruchstücke davon unter Heranziehung anderer Kompositionen desselben Autors von N. Tscherepnin zusammengefügt und instrumentiert. Die dürftige, nach westeuropäischen Begriffen humorarme (es wird vor allem sehr viel Wutky gesoffen), einer Gogolschen Novelle entnommene Handlung entbehrt jedes dramatischen Nervs, und auch das in sie hineinspielende gespenstige Element wird nur in ungenügender, kindlichster Weise genutzt. Die Musik lebt einzig in den vorkommenden nationalen Tänzen und Liedern sowie im Liebesduett am ersten Aktschlusse auf. Sonst ermüden die zerdehnten Rezitative und das Aphoristische ihres Gepräges überhaupt, das in kurzen Gesängen und Klavierstücken anziehend sein, nicht aber einen ganzen Abend hindurch ertragen werden kann. Die Herren M. Klein, L. Riedinger, die Damen Braun-Fernwald und H. Widl in den Hauptrollen bemühten sich unter Dirigent G. Kassowitz und Spielleiter A. Kutzner-Perfall sehr um diese kunsthistorisch interessante, praktisch aber für die Opernbühne aussichtslose Sache.

Eine Erstaufführung nach 200 Jahren gab es im 2. Gesellschafts-Konzerte unter Rob. Heger, indem Händels „Esther", welche die gewaltige Reihe seiner Oratorien eröffnet, in Chrysanders dramatisch straffender Bearbeitung erklang. Ein Werk voll jugendfrischen Reizes, der sich gleich in den Eingangsarien Esthers und Mardochais, letztere mit überaus apartem Akkompagnement, kundtut. Von besonderem Eindruck dann die Klage der Israelitin mit anschließendem Chor, der zarte Dialog Ahasverus-Esther, der triumphale Abschluß des zweiten Teiles und die chorische Anrufung zu Beginn des folgenden, die selbst Hörner zur hier ganz allgemein hoch entwickelten Charakteristik heranzieht. Die Veranstaltung stellte ein erlesenes Solistenquartett: Ria Ginster, Annie Woud, Julius Patzak und Hans H. Nissen in Dienst, neben dem der Singverein, das Symphonieorchester, Prof. Franz Schütz an der Orgel und Karl Pilss als Cembalist mit einer Hingabe sich beteiligten, die beim Publikum helle Begeisterung auslöste; so Goethes Spruch neuerdings bestätigend: „Was glänzt, ist für den Augenblick geboren, das Wahre bleibt der Nachwelt unverloren".

Die Uraufführung eines dreisätzigen Violinkonzertes von Karl Weigl vermittelte im 4. Arbeitersymphoniekonzerte der bedeutende Leningrader Dirigent Prof. Nicolai Malko. Das Soloinstrument (Ausführender: Josef Wolfsthal, Berlin) dominiert nicht, wirft vielmehr, zumal in den bewegten Sätzen, nur immer Interjektionen in den allzu fülligen Orchesterpart, der es daher häufig deckt. Am meisten spricht das Finale an, während der Eröffnungsteil unter seinem festgehaltenen marschähnlichen Rhythmus und Mangel an Kontrasten leidet. Liszts „Preludes", Haydns „Paukenschlag-Sinfonie", Rimski-Korssakows „Zar Saltan"-Suite und Strawinskys naturalistisches Schlußbild aus „Petruschka" waren die weiteren, fulminant gebrachten Nummern des überreichen Programms.

Prokofieffs „Symphonie classique", vier Sätzchen von zusammen zwanzig Minuten Dauer im Stile Haydns, wenn auch in melodischer und — streng tonal — harmonischer Beziehung den russischen Ursprung nicht verleugnend, führte dagegen Prof. Leopold Reichwein im Konzertverein als Neuheit vor.

Zwischen Haydns „Kaiserquartett", dessen Variationenthema jüngst offiziell wieder in seine

alten Rechte als österreichische Hymne eingesetzt wurde, und R. Strauß' temperamentvollem Klavierquartett c-moll mit dem witzsprühenden Scherzo behauptete sich Max Afts uraufgeführtes F-dur-Streichquintett in ehrenvollster Weise. Bedeutsame Mittelstimmen beleben das klangsatte Opus, das durchaus von romantischem Empfinden geformte Züge trägt. Besonders gelungen der ruhige Satz, der aus deutscher Heimat plötzlich in orientalische Tempelbezirke versetzt. Die glücklich zusammengestellte Vortragsfolge fand im Weißgärber-Mayr-Quartett und in Frl. Ilse Winglmeyr ihre meisterlichen Bezwinger.

Als ein Cellist, dem restlose Überwindung aller technischen Schwierigkeiten nur selbstverständliche Vorbedingung für höchstwertige künstlerische Gestaltung ist, erwies sich Wilhelm Winkler in den orchesterbegleiteten Konzerten von Laló, Haydn und in Tschaikowskys „Rokokovariationen". Eine neuaufgefundene Polonaise A. Dvořáks wiegt nicht sehr schwer. Das Auditorium quittierte die Leistungen mit wahren Ovationen.

Die von Prof. H. Wagner-Schönkirch seinerzeit ins Leben gerufene Elitevereinigung des Wiener Lehrer-a-cappella-Chores gab einen nur Ur- und Erstaufführungen gewidmeten Abend. Erwähnt seien aus der Fülle des Gebotenen Frz. Neuhofers „Die harte Zeit", R. Pehms „Auszählvers für Verliebte", des Dirigenten „Deutsche Landsknechte" und F. Frischenschlagers frisches „Tanzlied", die dank charakteristischer durchsichtiger Polyphonie den Männerchor wieder auf ergiebigere Bahnen zu weisen geeignet sind. Angesichts der wachsenden Bedeutung, die seit kurzem diese Kunstgattung im deutschen Musikleben gewinnt, soll auch sie künftig hier entsprechende Berücksichtigung finden.

Londoner Randglossen.

Von S. K. Kordy, London.

Wenn sich Ignoranz mit Unerfahrenheit paaren, wenn falscher Ehrgeiz sich mit drohendem Dünkel die Hände reichen, dann gibt es keinen guten Klang. Diese klare Voraussetzung hat ein junger, selbstbewußter barrister — der höhere Advokatengrad — in einem dreiwöchentlichen Opernzyklus höchst deutlich demonstriert, den er als The London Opera Festival durch die Tagespresse ausposaunen ließ. Das Projekt wurde mit spaltenlangen Beschreibungen geschmückt und geschminkt, während das große Publikum darauf hingewiesen wurde, welch außerordentlicher, welch ungewöhnlicher Operngenuß ihm bevorstehe, wenn es seine Blicke nach dem in der Charlotte Street erbauten Scala Theater lenke. Der dieserart angefachte Enthusiasmus, der jedenfalls preßlich angestimmte Lobgesang, wurde mit eindringlichen Tiraden jeglicher Art aufgeputzt, und man wurde nicht müde, die hohen Genüsse zu beleuchten und zu betonen, die in den Aufführungen der vor hundert, zweihundert und sogar dreihundertjährigen Opern verborgen liegen. Und was folgte? — Der schwache Anlauf eines angeblichen Opern-Dilettanten, den die jahrhundertalten Opern fast aus dem Häuschen zu bringen schienen. Allein derartig bombastische Verheißungen ließen Opernfreunde im nebelangehauchten London noch kälter als kalt. Man wendete weder seine Blicke noch seine Schritte nach Charlotte Street, und das Scala Theater gähnte traditionsmäßig und in biederer Gewohnheit allabendlich vor erschreckender Leere. Und was wurde eigentlich geboten? — Monteverdes Orfeo als Eröffnungsoper. — Wer will sich heute an diesem alten, ehrwürdigen, kalten und keuchenden Orpheus noch immer erlaben! Wer will selbst den etwas jugendlicheren Orpheus von Gluck noch heute? — Orpheus der Dritte hätte vielleicht eher seine Schuldigkeit getan. In diesem Offenbachschen Dritten atmet wenigstens grotesker Geist, und wenn man will, auch etwas Modernität. — Doch selbst dieser mehr ausgelassene Orpheus hatte vor mehreren Jahren einen harten Kampf, sich beliebt zu machen, trotzdem er, von Sir Herbert Tree glänzend inszeniert, unter dem Titel: „Orpheus in the underground" ein glänzendes Fiasko war. Von sonstigen Ausgrabungen seien noch „Cupid and Death" von Locke, ferner Purcells „Dido and Aeneas" genannt, auf welch

letztere Oper man in London nicht wenig stolz ist, besonders wenn das Werk am Jahresschluß in einer der großen Musikschulen aufgeführt wird. Aus Händels „Julius Caesar" hatte man einen reichbelockten Kasperl auf die Bühne gebracht, der entschieden parodistisch wirkte. Es war ein wahrer Heiterkeitserfolg. Es folgte dann Mozarts „La finta giardiniera", die der achtzehnjährige Mozart für München schrieb. Somit wieder ein Werk für die Opernklasse. — Und als man sich anschickte, „Alceste" aufzuführen, entstand plötzlich ein ungewöhnlich großes Geräusch. Die Ursache war nicht weither zu suchen. Es waren bloß Sänger, Orchester und Bühnenhände, die diese ungeprobte Szene vermittelten, die die Angst übermannt hatte, in Bezug auf ihre Honorare, die scheinbar unwahrscheinlich geworden sind. „Alceste" wurde nicht aufgeführt und saure Mienen waren kein ungewöhnlicher Anblick mehr. Da, im bunten Gewirre, wie auf des Zauberers Wink, erschien der allbekannte Retter in der Not! — Es war der Freischütz. Und so erschien Sir Thomas Beecham. Und als er dann erklärte, daß er kein Dirigentenhonorar annehme, machte er sich um so beliebter. Er probte solange, bis es nicht mehr ratsam war, weiter zu probieren. Nach vier Tag- und Nachtproben dirigierte er den „Freischütz" bei vollem Haus und scheinbar großer Begeisterung. Es war ein denkwürdiger Abend. Noch vier Aufführungen folgten, wo nicht Max, sondern immer Thomas der Held war. Das kleine Opernexperiment hat das nette Sümmchen von sechstausend Pfund Sterling verschlungen und der jugendliche Veranstalter (Verunstalter wäre richtiger) — aus Oxford —, Mr. Robert Stuart, wird hoffentlich Zeit und Muße finden, seine Operntaktik etwas gründlicher zu studieren. Denn mit großer Oper zu experimentieren war seit Menschengedenken stets ein gefährliches Spiel! —

Wenn es sich in London um die Förderung von Musik handelt, wenn die beispiellos mißlichen Verhältnisse, in denen wir uns gegenwärtig befinden, gründlich kuriert werden sollten, dann finden sich gewöhnlich Leute, von denen es sich herausstellt, daß sie sonst anständig sind, doch sobald es sich um die Schutznahme von Musik im allgemeinen handelt — als ehrliche Musikfeinde stigmatisiert werden können. So geschah es eines Tags, daß das nicht mehr ganz verläßliche Gehirn eines sogenannten Gesetzgebers eine neue Idee in einen Gesetzentwurf kleidete, die dazu bestimmt war, der Einnahmequelle von Komponisten den Garaus zu machen.

Der neue Gesetzentwurf für Musik — Copyright, dessen zweite Lesung im Hause der Gemeinen — in the House of Commons — somit im Parlament vorliegt, soll alsbald zum Gesetz für den Schutz von Musik und Musikern ins Leben gerufen werden. Es ist allerdings kein Entwurf, den die Regierung vorschlägt, sondern ein Gesetzentwurf, den ein Mitglied — an ordinary member — vorlegt, der sich, wie es den Anschein hat, in die Brust geworfen hat, mit dem stolzen Bewußtsein, nicht musikalisch zu sein, wie das in London so häufig auch außerhalb des Parlaments beobachtet werden kann. Gleich nach der ersten Lesung dieses für die „Fliegenden Blätter" reifen Materials hat sich Publikum und Presse mit nicht unerwarteter Vehemenz auf diese schamlose Travestie eines Gesetzentwurfes geworfen. Der ganze Vorgang, der die Mißgeburt dieses lächerlichen Gesetzentwurfes heraufbeschworen hat, die geheime Genesis des „schlauen" Planes, liegt in den bewährten Händen von Restaurateuren, Cafébesitzern, Hotelmanagers, Tanzmanagers und der korrespondierenden Clique, die sich vergnügt die Hände reiben, weil sie hoffen, in Zukunft von jeder weiteren Zahlung an die Performing Right Society enthoben zu sein. — Das neue Copyright-Gesetz bestimmt nämlich, daß das Aufführungsrecht für den Komponisten, welcher Art immer, auf zwei pence — sage zwei Pence — veranschlagt werde. Es hat somit jeder Komponist, von dem irgend etwas in einem öffentlichen Lokal gespielt wird, das Recht, seine zwei Pence zu beanspruchen. Das neue Gesetz ist im Substrat nichts anderes als ein schmählicher Angriff an die P. R. S., das ist die Performing Right Society. Diese als wahre Wohltäterin für jeden komponierenden Musiker seit etwa zehn Jahren gegründete Gesellschaft hat es sich bei ihrer Gründung zur Aufgabe gestellt, für die Aufführung von Musik jeder Art in öffentlichen Lokalen, Theater, Vaudeville oder Tanzsaal eine entsprechende Gebühr für ihre Mitglieder einzuheben.

Und so fangen wir jetzt an, die Früchte unserer sozialistischen Regierung zu genießen, von der wir mit Recht erwarten durften, daß sie sich für Subventionierung von Opern endlich so recht einsetzen wird, wie das am Kontinent seit vielen Jahren als selbstverständlich besteht. Statt dessen läßt sie sich die Eingabe eines Gesetzentwurfes gefallen, der die Existenz der Performing Right Society für die Folge unmöglich macht und, statt der Musikprofession zu helfen, diese einfach lahmlegt. Der Komponist, ob er einen Marsch oder eine Oper komponiert, soll sich ein für allemal mit dem Copyright-„Honorar" von zwei pence zufriedengeben. Wenn man nun bedenkt, daß ein Kaminfeger in London zwei Schillinge, somit zwölfmal soviel als ein Komponist für das einmalige Ausfegen des Kamines erhält, so wird man nicht fehlen, diesen neuen Gesetzentwurf einfach als einen schlechten Witz zu bezeichnen. Viele Leute haben diesen urkomischen Zweipence-Vorschlag belacht, doch hat ihn leider ein Gesetzgeber gemacht. —

Not ist erfinderisch, selbst wenn es sich um Musik handelt. Einer unserer bedeutendsten erbgesessenen Dirigenten, Sir Henry J. Wood, hat sich veranlaßt gefunden, ein Engagement anzunehmen, das ziemliches Auffehen und Überraschung in London hervorrief. Er nahm das Queens Hall Orchestra und etablierte sich für drei Wochen im Coliseum, wo er kontraktgemäß bloß dreimal des Tages dirigieren muß. Das Coliseum ist ein enormes Etablissement, wo man gewöhnt ist, Turns-Programmnummern zu sehen. Man kann dieses Riesenlokal mit dem Berliner Wintergarten ungefähr vergleichen. Hier hausen gewöhnlich Akrobaten, Clowns und dressierte Tauben. Nun soll auf einmal ein Sinfonieorchester seine Dressur demonstrieren. — Soll es denn wirklich soweit gekommen sein, daß ein derart hervorragender Dirigent, wie es Sir Henry ist, angewiesen sein muß, mit seinem hundertköpfigen Sinfonie-Orchester seine Zuflucht in ein Vaudeville-Theater zu nehmen!

Als eventuell mildernder Umstand wird betont, daß das große Publikum, die großen unmusikalischen Massen dabei außerordentlich profitieren. Es wird manche im Coliseum gegeben haben, die den Walkürenritt für die Benennung einer neuerfundenen Torte gehalten haben, und andere wieder, die diesen „Ritt" für einen neuen Jockeytric hielten, ohne die Freude zu empfinden, den wirklichen Reiter zu sehen. Und dennoch gebührt dem Leiter des großen Instituts, Sir Oswald Stoll, hohes Lob für seine Entschlossenheit, für seinen nicht alltäglichen Mut, diesen Extra-Turn ins Coliseum gebracht zu haben, für den er wöchentlich das nette Sümmchen von fünfzehnhundert Pfund Sterling zu bezahlen hat. Vielleicht bewahrheitet es sich wieder einmal, daß, wer wagt — gewinnt! —

Jaques Thibaut, der mit Vorliebe in London der französische Kreisler genannt wird, ging gleichfalls nach dem Vaudeville und hatte außerordentlichen Erfolg. Thibaut ist ungemein vielseitig, wie es auch sein reichhaltiges Programm zeigte. Durch zweieinhalb Stunden entzückte er ein Heer von Unmusikalischen, die, angezogen durch die niedrigen Eintrittspreise, wahrhaft schwelgten. Viele dieser Begeisterten hatten vielleicht niemals vordem einen Konzertsaal betreten. Wieder ein Beweis, daß heute in London das Vaudeville-Theater der gefährlichste Konkurrent für Konzertsäle ist. Im Hinausgehen hörte ich den Ausruf: C'est immense, c'est chic! —

Die Metamorphose im Weichbilde der englischen Hauptstadt, sofern es sich um gute oder bessere Musik handelt, ist geradezu verblüffend. Die letzten fünfundzwanzig Jahre haben wahre Wunder gewirkt. Die frühere Lethargie für alles, was mit „klassisch" bezeichnet war, ist verschwunden und das heutige allgemeine große Interesse für gute Musik ist wahrhaft überraschend. Vier große und ein halbes Dutzend kleinere Orchester sind bestrebt, den jeweiligen Musikhunger der Massen zu befriedigen. Und selbst die große Oper, dieses großgezogene Stiefkind, hat in den letzten Jahren erhebliche Fortschritte aufzuweisen. —

Seitdem sich London musikalisch aufgeschwungen hat, seitdem Musik für die Massen zum Bedürfnis geworden ist, hat man die Schwere der Zeitverhältnisse nicht derart schwer empfunden als eben jetzt. Die Verhältnisse und deren Beschaffenheit, wie sie gegenwärtig bestehen, können kaum für die Dauer standhalten. Das denkbar größte Ungemach kommt aus Amerika. Die Erfindung und Einführung des Talkie — des Sprechfilms — hat die ungeahnte Krise herauf-

beschworen. — Die beliebtesten, besten und bestbezahlten Kinema-Orchester sind en masse entlassen worden, weil die Arbeit des Spielers von der Maschinerie übernommen wurde. Man denke sich doch: Tausende und Abertausende von guten Musikern beschäftigungslos oder, richtiger bezeichnet — brotlos! — Woher soll nun jetzt das tägliche Brot kommen? Archer Street, ein bescheidenes Gäßchen im Westend von London, wo die ehemals stolzen Gemüter der Musical Union das große Wort führten, hat seine Bedeutung für die Musikbeflissenen gänzlich eingebüßt. The unemployed Musicians — die beschäftigungslosen Musiker — tummeln sich in dichten Massen in der engen Straße umher, das Drängen und Stoßen dieser exaltierten unglückseligen Massen ist oft derart gewaltig, daß die Polizei einschreiten muß, um wieder normale Ordnung herzustellen. — Und diesen plötzlichen Umschwung verdanken wir dem Erfindungsgeist jener Männer aus dem Dollarlande, die mit einem Schlage dem natürlichen Musizieren einen Garaus machten. Diese künstlich eingepferchte Musik soll nun die normale menschliche Musikproduktion ersetzen! Für dieses unerhörte Ereignis hat die amerikanische Western Electric Company gesorgt, die ihre Apparate jetzt in Hunderten, ja sogar Tausenden von Maschinen den zahllosen Kinema-Eigentümern verkauft. Was soll nun aus all diesen hinausgedrängten Musikern werden? Sobald das Verlangen und der allgemeine Wunsch sich in den Massen wieder melden wird, natürliche Musik der mechanischen Musik vorzuziehen, dann erst dürfte die Dämmerung für Londons Orchestermusiker wieder gekommen sein.

Zu den Ereignissen der Londoner Season zählt in erster Reihe das Wiedererscheinen der Berliner Philharmoniker. Das Ereignis beschränkt sich indes bloß auf die Berliner und nicht auf ihr Programm. Wem es anvertraut ist, die jeweiligen Vortragsnummern zu bestimmen, ist allerdings nicht Sache des Kritikers. Allein soviel steht fest, daß der Mann, dem es überlassen wurde, die Auswahl der Stücke für London zu treffen, nicht die leiseste Ahnung zu haben scheint, was ein Londoner Publikum von einem der hervorragendsten Orchester der Welt zu hören erwartet. Die einzige Novität bestand diesmal in den drei Préludes aus Pfitzners „Palestrina", die als dramatische Legenden auf dem Programme bezeichnet standen. Von „Palestrina" losgelöst oder herausgerissen, machen diese drei Legenden keinen erheblichen Eindruck. Es durchzieht sich in ihnen eine gewisse graue Atmosphäre, die wie ein Alp auf dem Zuhörer liegt. Man fühlt sich veranlaßt, zu genießen: die Berliner, Furtwängler und Pfitzner! Doch kommt man nicht dazu. Vielleicht ist uns einmal das ganze Werk in einer Covent Garden-Aufführung unter Bruno Walter beschieden. Von andern Nummern sei besonders das Concerto grosso in D-dur für zwei Solo-Geigen, Solo-Violoncello und Streichorchester von Händel hervorgehoben, das mit außerordentlicher Präzision — vielleicht gar zu konzertant — zu Gehör gebracht wurde. Die Mitsommernachtstraum-Ouvertüre, das alte, bewährte Schlachtenroß, leistet noch immer erfreuliche Dienste. Der zweite Teil des Konzertes brachte die „Fünfte" von Beethoven. Hier glänzte Furtwängler mit seinem wundervoll eingespielten — die Londoner Kritik sagt: mit seinem eingedrillten Philharmonischen Orchester — und kamen all die Schönheiten und Erhabenheiten zu vollster Geltung. Es hat mich ziemlich komisch angemutet, als ich ein paar Tage darauf das Referat von Ernest Newman, unseres hervorragenden Kritikers, in der „Sunday Times" las. Newman behauptet mit Felsenfestigkeit, daß Furtwängler nach London kommt, um zu zeigen, wie die „Fünfte" aufzufassen ist. In dem ganzen Gehaben Furtwänglers sieht er nichts, was den großen Dirigenten ausmacht, sondern den Mann, der bestrebt ist, seine Überlegenheit in der Kunst des Dirigierens zu demonstrieren! Ich habe zu meinem Bedauern nicht den Raum zur Verfügung, um all die Allüren des „Eingebildeten Kranken" aufzuzählen und sie nach Gebühr richtigzustellen. Newman findet Fehler, scheinbar deshalb, um unsere Londoner „großen" Dirigenten unter seine Fittiche zu nehmen. Man lächelt unwillkürlich und geht einfach zur Tagesordnung über.

Drei Wunderkinder in einer Woche ist vielleicht mehr als genug. Das eigentliche Wunder bleibt das große Publikum, das sich so lebhaft für die Entwicklung der musikalisch entwickelten Wunder bei Kindern so sehr interessiert. Zuerst kam der kleine Geiger Wolfi aus Wien,

der anscheinend gefiel, jedoch nicht die erwartete Sensation erregte. Dann kam das fünfzehnjährige Wunder, der Pianist Károlyi aus Budapest, der viel zu gut für sein Alter spielte, wofür er bloß mit Applaus ohne Blumenspenden belohnt wurde. Der Dritte von den jugendlichen Musketieren, der wirklich den Apfel abgeschossen hat, war der in Kalifornien geborene Jehudi Menuhin. Nach meinem Dafürhalten leistet er Außerordentliches, ja Phänomenales, wenn man bedenkt, daß alles das von einem zwölfjährigen Knaben kommt. Man sitzt ganz verblüfft da. Diese Reife, diese fabelhafte Sicherheit in der Tongebung, dieses echt künstlerische Phrasieren — das alles wirkte elektrisierend. Ich kann den Eindruck kaum verhehlen, daß hier ein großes Genie nicht auf natürliche Weise großgezogen wurde. Menuhins Kunst hat sich nicht natürlich entwickelt, sondern ist mit künstlicher Wärme forciert und großgezogen worden, aus Gründen, die zu delikat wären, um hier näher erörtert zu werden. Mit zwölf Jahren, und wenn noch so genial, kann man auf natürliche Weise das kaum erreichen, was uns dieser außerordentlich begabte Knabe vorspielt.

Covent Garden, das Haus mit der stolzen Tradition, rüstet sich ganz enorm zu der internationalen Stagione, die gegen Ende April eröffnet werden soll. Obschon die Rüstung alles bisher Dagewesene übertreffen soll, sind wir dennoch über die eventuellen Resultate in ziemlichem Zweifel. Und was können zehn Wochen Große Oper für den wirklichen Opernliebhaber bedeuten? Es ist und bleibt immer eine gebratene Gans als einzige Speise für ein großes Diner. Colonel Blois, der Mann hinter der Kanone, oder, wie er in London offiziell: der Managing Director genannt wird, hat dafür zu sorgen, daß das Unternehmen vor allem finanziell gesichert dastehe und damit das Repertoire nicht zu reichhaltig gedeihe. Das Syndikat, in dessen Diensten Col. Eustace Blois steht, rekrutiert sich aus Männern, die die Geldmittel besitzen, ohne von Großer Oper eine große Idee zu haben. Vom Repertoiremachen, wie es nach modernem Geschmack gemacht werden sollte, haben die Betreffenden, deren Aufgabe es sein sollte, nicht die geringste Ahnung. Das jeweilige Repertoire richtet sich in den meisten Fällen nach den Stars, ohne welche unsere Modeoper nicht denkbar ist. Hier ein Beispiel. Im Vorjahre wurde „Norma" — Wippchen würde sagen: Verzeihen Sie das harte Wort —, diese ehrwürdige Museumsoper, dem Repertoire einverleibt, weil die Rosa Ponselle, vom Newyorker Metropolitan-Theater hergeschifft, sich die Rolle bedungen hatte. Allerdings war die Ponselle brillant in dieser eisgrau gewordenen Partie, allein das Logenpublikum konnte sich nicht satt genug hören an den Rouladen der Casta Diva. Die Einverleibung von „Norma" ins Repertoire wurde sonach als große Errungenschaft hingestellt und Colonel Blois als einer der größten Opernleiter ausgerufen.

Zu unseren Abbildungen.

„Wagners Sturz". Im 5. Heft des 94 Jahrganges der „Z. f. M." (1927) wurden drei Karikaturen aus der Hand des Wagner und seinen Freunden feindlich gesinnten Zeichners und Malers Jos. Resch veröffentlicht. Das erste stellt „das musikalische Zwiegestirn in München, Wagner—Lachner," dar: Lachner fühlt sich auf dem Piedestal neben seinem großen „Rivalen" unbehaglich. Gerne möchte er herabsteigen, aber den Lorbeer gönnt er Wagner allein nicht, an ihm hält er sich mit beiden Händen fest.

Das unbekannte Gegenstück zu dieser Karikatur bildet, ebenfalls von Jos. Resch, und zwar im Dezember 1865 gezeichnet, die gehässige Darstellung „Wagners Sturz": Lachner steht jetzt allein in der Mitte des Sockels, hält allein leicht den Lorbeerkranz, der freilich nicht ganz unversehrt ist, blickt mit der ruhigen Verachtung des selbstbewußten Sieges auf den gestürzten „Rivalen", dessen Linke auf die mitgerafften Lorbeerblätter drückt, während die Rechte gierig nach dem ihm vom Könige bewilligten Ehrensolde greift. Die Aufschrift auf dem großen Sack nennt die Summe, welche der lügenhaften feindlichen Presse gemäß „Wagner der Kgl. Zivilliste innerhalb eines Jahres gekostet haben soll".

Neuerſcheinungen.

Julius Kapp, Richard Wagner und die Frauen. Völlige Neuausgabe. Mit 51 Bildern. 8°. Berlin, Max Heſſes Verlag.

Hans Teßmer: Robert Schumann. In „Muſikaliſche Volksbücher". 8°. 200 S. Stuttgart, J. Engelhorns Nachf., 1930. Mk. 7.—

Egon Welleſz: Die neue Inſtrumentation. II. Teil: Das Orcheſter. 8°. 183 S. Mit einem Noten-Anhang. Berlin, M. Heſſe, 1930.

Charles Sanford Terry: John Chriſtian Bach. Gr. 8°. XVI u. 372 S. London, Oxford University Press Humphrey Millfordt, 1929.

Leonhard Schrickel: Imi. Ein Weimar-Roman aus Liſzts Zeiten. 8°. 296 S. Weimar, Panſes Verlag. Mk. 4.—

Arthur Prüfer: Deutſches Leben im Volkslied und Richard Wagners „Tannhäuſer". Gr. 8°. 12 S. Erweiterter Nachdruck aus „Mitteldeutſche Blätter für Volkskunde", Leipzig, Broedel u. Co.

Eine reizvolle kleine Schrift, die ohne Umwege in Wort und Weiſe, Leben und Weben früherer Volkslieder führt und von hier aus gelegentlich Brücken zu Wagner ſchlägt. Der Verfaſſer behandelt 1. Kranzſingen, 2. Die Roſe im Volkslied und ihre „minnigliche" Bedeutung, 3. Hildebrandslied, 4. Tannhäuſer.

Lieder der Bündiſchen Jugend. 300 Lieder mit einem Anhang. Hrsg. von Dr. Th. Warner. Potsdam, L. Voggenreiter. Mk. 2.25.

Beſprechungen.

ERINNERUNGEN AN FRANZ LISZT. Von Auguſt Stradal. (Verlag von Paul Haupt, Bern/Leipzig 1929.)

Die letzten Liſztſchüler, deren Namen einſtmals Sturm und Drang bedeutete (d'Albert, Anſorge, Lamond, Roſenthal, Sauer uſw.) ſind nun ſämtlich ſchon alte Herren geworden, deren Kreis ſich mehr und mehr lichtet. Auch Auguſt Stradal, von dem die jüngere Generation eigentlich nur ſeine vielen in Liſztſchem Geiſte erhaltenen Bearbeitungen kennt, iſt einer von dieſen letzten Liſztſchülern, und zwar einer von denen, die ihr Leben lang mannhaft für Liſzt gekämpft haben. Stradal ſtand dem Meiſter in den Jahren 1884 bis 1886 als Adlatus beſonders nahe, und es iſt ihm hoch anzurechnen, wie er ihm, ſowie ſeinem andern Meiſter Anton Bruckner, in rührender Weiſe die Treue bewahrt hat. Die vor kurzem erſchienenen Erinnerungen an Franz Liſzt bezeugen dies; aus jeder Zeile ſpricht die Verehrung für den Meiſter, darüber hinaus aber vor allem ſein tiefes Verſtändnis für den Geiſt der Liſztſchen Werke.

Das Buch iſt in ſeiner einfachen Ausdrucksweiſe durchaus anregend zu leſen. Es erzählt nicht nur von vielen köſtlichen und auch ergreifenden Epiſoden, ſondern läßt uns tiefe Blicke tun in Liſzts innerſte Seele, in ſeine Lebens- und Kunſtanſchauungen, ſeinen einzigartigen, herrlichen Charakter, hiermit vieles bereits Bekannte eindrucksvoll beſtätigend; im beſonderen bringt es uns aber die Erlebniſſe der letzten zwei Lebensjahre des Meiſters nahe. Für den ernſt ſtrebenden Pianiſten enthält es zudem wertvolle Ratſchläge der verſchiedenſten Art. —

Unſre heutige Generation, ſoweit ſie mit den Kunſtverhältniſſen um 1885 nicht genügend vertraut iſt, wird vielleicht manchmal den Kopf ſchütteln, ſobald etwa der Name Brahms erwähnt wird. Es geſchieht dies gewiß nicht in der reſpektloſen Weiſe, wie ſie um 1885 möglich war; aber um Stradals Standpunkt und ſein ehrliches Glaubensbekenntnis zu verſtehen, muß man ſich doch in jene Zeit verſetzen. Und gerade als Zeitdokument für damals iſt das Werk intereſſant. Es iſt ein wichtiges Kapitel Muſikgeſchichte, was ſich da vor unſeren Augen abrollt. Wir erblicken natürlich heute keine „Abtrünnigkeit" gegen Liſzt darin, wenn jemand außer Liſzt auch Brahms im Herzen trägt. Aber gerade aus Stradals Buch kann man Vieles verſtehen lernen, was zur damaligen Trennung der Geiſter beitrug; man hat es Liſzt, dem Komponiſten, wahrlich ſchwer genug gemacht. Und auch heute noch gilt es, für die gerechte Einſchätzung Liſzts als Komponiſten Lanzen zu brechen. Darin gebe ich Stradal unbedingt Recht. Es iſt geradezu unglaublich, welche Verſtändnisloſigkeit gegen Liſzts Werke man in der jüngeren Generation, beſonders auch bei den Orcheſterdirigenten, oft begegnet; und mit dem Herunterdonnern Liſztſcher Paſſagenoktaven iſt es auch bei den Pianiſten noch nicht getan. Mag meinetwegen manches in ſeiner Homophonie heute bereits etwas verblaßt erſcheinen — keiner unſerer großen Meiſter hat nur Geniales geſchrieben — Tatſache iſt, daß viele gerade der herrlichſten Werke Liſzts keineswegs noch genügend gewürdigt ſind, ja, daß eine nicht zu entſchuldigende Voreingenommenheit gegen das Große und Feſte

in Liſzts Werken beinahe groß gezogen wird. Man betrachtet Liſzt nur zu häufig — ich möchte ſagen: achſelzuckend — als einen Vorläufer für die, welche dann auf ſeinen Ideen aufbauten. Stradals Worte in dem Kapitel „Zur Liſzt-Frage“ haben durchaus Berechtigung: „Hinweg mit dieſen ewigen Vorſtufen und Anregungen Liſzts! Es wäre doch reichlich an der Zeit, Liſzt hauptſächlich mit Bezug auf ſich ſelbſt und nicht immer nur auf andere zu betrachten! Die hehre Erſcheinung Liſzts, der nebenbei ſtets für hundert andere wirkte, hat die Menſchheit ſo verwirrt, daß ſie ſich ihn nur in letzterer Eigenſchaft vorſtellen kann. Welch bedauernswertes Mißverſtändnis, welche Tragödie!“

Johannes Reichert.

AUSGEWÄHLTE WERKE DES ALT-MÜNCHENER TONSETZERS JOH. CHRISTOPH PEZ. Herausgegeben als fünfunddreißigſter Band der Denkmäler der Tonkunſt in Bayern von Bertha Antonia Wallner. 2°. LXXXVIII und 148 S. Augsburg, Dr. Benno Filſer Verlag, 1928.

In einem um 1685 entbrannten Streite um Reformierung der Schul- und Kirchenmuſik zwiſchen dem Chorregenten an St. Peter in München und dem auf Neuerungen bedachten Dechanten Kirmayr ſtellt ſich der damals etwa einundzwanzigjährige Johann Chriſtoph Pez, als Tenoriſt Mitglied des Chors, im Orcheſter Geiger, ſehr entſchieden gegen ſeinen vorgeſetzten Dirigenten Sigmund Auer. Er wirft ihm unter anderem vor, er laſſe ſeine Schüler an den fürnehmſten Feſten alte, faſt hundertjährige Motetten ſingen, welche nicht nur für die Sänger zu ſchwer, ſondern nicht mehr nach dem heutigen Geſchmacke ſeien; Auer verſtehe zwar nichts von der Kompoſition, rege ſich aber darüber auf, wenn jemand etwas „neues, ſchön und galantes“ auf den Chor bringe. Pez war ſchon mit eigenen Arbeiten hervorgetreten und ſein begeiſterter Hinweis auf den „von den Herren Jeſuiten“ geſchätzten Joh. Caſpar Kerll und deſſen „ſauberen“ Meſſen und Motetten legt die Vermutung nahe, er ſei Kerlls Schüler geweſen.

Durch ſeinen Eintritt in die Hofkapelle kam er kurz mit Ercole, vorzüglich aber mit Joſeph Anton und Vincenzo Bernabei und mit dem gleichfalls römiſche Überlieferungen bewahrenden Steffani (er war allerdings auch bei Lulli geweſen) in Berührung und erweiterte in dem Verkehr mit deutſchen, italieniſchen und franzöſiſchen Künſtlern den Blick beträchtlich; ein Studienaufenthalt in Rom wird ihm auch das Auge für die Werte des einſt verachteten rein polyphonen Stils geſchärft haben.

Bald nach ſeiner Rückkehr wird Pez Kapellmeiſter des geiſtlichen Kurfürſten Joſeph Clemens in Bonn; der ſpaniſche Erbfolgekrieg treibt ihn einige Jahre ſpäter nach München zurück, wo er trotz der unruhigen Zeiten die drei älteſten Prinzen in der Muſik unterrichtet und an Vokalkompoſitionen arbeitet. Im Jahre 1706 unterzeichnet er einen Revers als Herzoglich Württembergiſcher Rat und Oberkapellmeiſter; vor ihm hatte der ältere Joh. Sigismund Kuſſer das Amt inne gehabt. In Stuttgart ſtirbt er am 25. September des Jahres 1716.

Aus dem nicht vollſtändig überlieferten Opus des Komponiſten legt der von B. A. Wallner betreute Band eine Auswahl von Stücken vor, die einen guten Begriff gibt von der Weſensart dieſes ſympathiſchen Kleinmeiſters und von dem hohen Zuſtande handwerklichen Könnens, das an der Wende des ſiebenzehnten zum achtzehnten Jahrhunderts im Angeſichte einer keineswegs problemloſen Schreibart überall vorausgeſetzt werden durfte.

Die Herausgeberin, eine ausgezeichnete Vertreterin der Adolf Sandberger-Schule und als Gelehrte beſtens genannt, weiſt in genauer Analyſe die Einflüſſe nach, denen Pezens Stil, ein gallo-italiſcher Miſchſtil, ſeine Beſonderheit verdankt. Das concerto grosso, vorzüglich das Corellis, muß ſtark auf ihn gewirkt haben: nicht nur inſtrumentale, auch ein Teil ſeiner Geſangswerke (es ſind die Meſſen) ſtehen unter der Botmäßigkeit dieſer Form. Für den Vokalſtil kommen Jugendeindrücke durch Kerll und Steffani, für die Kantaten wohl auch durch Cariſſimi, dem Lehrer Kerlls, hinzu. Die Inſtrumentenbehandlung weiſt über Georg Muffat auf Lulli.

Sechs Trioſonaten (mit Gambe) bilden eine wertvolle Bereicherung unſerer Kenntnis ihrer Literatur; ſehr eigentümlich die auf den deutſchen Norden und geradezu auf Buxtehude zeigenden Einleitungsſätze der beiden letzten Stücke mit tokkatenhaft ſchweifendem Wechſelſpiel der Inſtrumente; bei kontrapunktiſcher Grundhaltung in langſamen und fugierten Sätzen wird im Allegro das Terzenſpiel der Geigen keineswegs gemieden. Ein Concerto paſtorale für zwei Flöten und Streicher verarbeitet in ſeinem erſten Satze ein offenbar bekanntes, in J. S. Beyers Weihnachtskantate wiederkehrendes Motiv und bietet in den angeſchloſſenen Stücken, darunter einer Chaconne, ſolide Muſik von enger als ſonſt gebundener Thematik. Die Ouvertüre zur Oper „Trajano“, aus der bedeutende Monologe und ein Duett mitgeteilt werden, ſpricht die lulliſche Koine am reinſten. Drei geiſtlichen Solokantaten mit Inſtrumenten kommt neben gereiftem Können ein deutlich erkennbarer religiöſer Impuls zu ſtatten: ich möchte ſie für das Beſte von dem

halten, was dem liebenswerten Künstler sonst gelungen ist. Das Betonen des Gegensatzprinzips raubt der mitgeteilten Messe S. Lamberti die objektive Haltung, zumal da nach dem für das Instrumentale verständlichen Gebrauche der Zeit durch den Wechsel der dynamischen Grade auch in die vokale Satztechnik Beunruhigung gebracht wird.

Unsere Tage tragen eine überaus vornehme Verachtung der Archivarbeit zur Schau; für ihr unbeirrtes Hindurchgehen durch die mit ihr verbundenen Mühsal, für die anmutige Formung der Einzelergebnisse zum lebendigen Bilde süddeutscher Kultur wird man der Bearbeiterin besonders herzlichen Dank wissen. Die Aussetzung der Bässe besorgte mit geschickter Hand August Reuß.

Die in der Anmerkung 5 auf S. XXI genannten Zeitschriften sind nicht ganz genau zitiert; der Zusatz heißt bei der „Zeitschrift" und hieß beim „Archiv": für Musikwissenschaft.

Th. W. Werner.

KARL GERSTBERGER, op. 12. Kammerkantate über 5 Marienlieder aus „Des Knaben Wunderhorn" für 2 Sopran, 2 Flöten und B-Klarinette (oder 2 Geigen und Bratsche). Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Das ist einmal etwas ganz besonders Feines, eine Musik voll intimster Klangreize und trotz aller Einfachheit in der Melodieführung von ausgesprochener Eigenart. Es ist bewundernswert, welche bezaubernden Wirkungen der Komponist mit diesen einfachen Mitteln erreicht. Das ist haupsächlich in der sehr kunstvollen feinen Stimmführung begründet: über dem duftigen Zusammenklang der drei Holzbläser (bzw. Streichinstrumente) schweben die beiden Singstimmen bald allein, bald in kanonischer Führung. Sehr charakteristisch sind die tiefen Register der Blasinstrumente verwendet, womit allerdings an die Tonreinheit besonders der Flöten in der tiefen Lage sehr hohe Anforderungen gestellt werden. Da des öfteren das tiefe h in den Flöten vorkommt, das viele Instrumente nicht besitzen, werden leider viele Flötisten das schöne Werk nicht spielen können. Paul Mittmann.

EDVARD MORITZ, op. 49. Kleine Sonate für Flöte und Klavier. Wilhelm Zimmermann, Leipzig.

Die beiden lebhaften Außensätze sind ganz auf den Ton des oft ans Groteske grenzenden Burlesken gestimmt. Man nimmt daher etliche recht gepfefferte Atonalitäten gern in Kauf. Daß der Komponist auch andere Stimmungen gut wiederzugeben versteht, zeigt er in dem treffend „Improvisation" genannten Mittelsatz, in dem der Wechsel zwischen dem in ruhiger Akkordik hinschreitenden, von hübschen Flötenkadenzen unterbrochenen Hauptthema und dem anschließenden graziösen Wechselspiel zwischen beiden Instrumenten ein reizvolles Gesamtgebilde schafft. Der Flötenpart ist technisch ziemlich schwierig. Paul Mittmann.

KARL HOYER, op. 40. Sonate C-dur für Flöte und Klavier. Edition Simrock.

Diese dem Altmeister des Flötenspiels Professor Maximilian Schwedler zugeeignete Sonate weist dieselben Vorzüge auf, welche die erste (bei Zimmermann, Leipzig erschienene) Flötensonate des Komponisten op. 31 auszeichnen, nämlich edle, warmblütige Melodik und gediegenes kontrapunktisches Können, das sich besonders im ersten Satz zeigt. Von schlichter Schönheit ist das Adagio non troppo, Frohsinn und Heiterkeit die Grundstimmung des schwungvoll abschließenden Finale. Wegen seiner nicht schweren Ausführbarkeit bietet das liebenswürdige Werk besonders auch für den Musikliebhaber dankbare und anregende Aufgaben. Paul Mittmann.

L. REIFF: Suite in 3 Sätzen für Flöte und Klavier. Otto Halbreiter, München.

Trotz mancher hübscher Einzelheiten, besonders im 1. und 3. Satz — der lebhafte Mittelsatz fällt sehr ab — vermag der Komponist nicht bis zum Schluß das Interesse wachzuhalten, da seine Erfindungskraft nicht stark und ursprünglich genug ist. Paul Mittmann.

JOSEPH LAUBER: 4 Danses Médiévales für Flöte und Klavier. Verlag Wilhelm Zimmermann, Leipzig.

In der Erfindung zwar lange nicht so stark wie die im gleichen Verlag veröffentlichte prächtige Fantasie für Flöte und Klavier des Komponisten, enthalten doch auch diese Tanzstücke manch feine Einzelheiten. Am besten ist die von ausdrucksvoller Melancholie erfüllte Pavane. Die vorliegende Ausgabe ist offenbar eine Bearbeitung der schon früher erschienenen Ausgabe für Flöte und Harfe. Paul Mittmann.

Dr. WALTHER VETTER: Der humanistische Bildungsgedanke in Musik und Musikwissenschaft. Heft 1181 v. Fr. Manns Pädagog. Magazin, Hermann Beyer & Söhne, Langensalza 1928.

Diese kleine Schrift zeigt auf beschränktem Raume von 34 Seiten, daß Musik und Musikwissenschaft von dem bei Plato am klarsten formulierten Musikideal der Antike herauf bis zur Kunst Wagners und dem Bayreuther Gedanken einerseits, zu Hermann Kretzschmar als dem „großen musikalischen Erzieher unseres Volkes" andererseits Träger des humanistischen Bildungsgedankens sind, d. h. daß, wie der Autor in der Vorbemerkung sagt, „eine Angelegenheit der Menschlichkeit schlechthin" sind. Unter solcher Betrachtungsweise

gewinnen Erscheinungen wie etwa der musikalische Humanismus, der bislang meist negativ beurteilt wurde, das Werk Richard Wagners eine neue Beleuchtung und die heutige schulmusikalische Bestrebung, von Männern wie Kretzschmar und Abert schon vor mehr als einem Vierteljahrhundert vorgeahnt, ja gefordert, erscheint nur wieder als Wiederaufnahme eines alten Gedankens. Die vielfachen Literaturnachweise und -Angaben erleichtern dem Leser das Weiterverfolgen der zahlreichen, anregenden Gedankengänge. Die sehr lesenswerte Schrift ist allen, die sich um die Klärung der Frage nach dem höheren Sinn und Zweck der Musik und ihrer Wissenschaft bemühen, aufs wärmste zu empfehlen. Dr. Wilhelm Virneisel.

Berichtigung: Auf S. 115 muß es statt Woebler, Doebler heißen. Zugleich wird hier angemerkt, daß die sämtlichen Chorwerke Doeblers nunmehr im Verlag von Anton Boehm & Sohn in Augsburg erschienen sind.

Kreuz und Quer.

Zum Gedächtnis Hugo Wolfs.

Wir haben kurz eines Großen zu gedenken im Reiche unserer Kunst: Hugo Wolf wäre, hätten ihn nicht die Götter als einen ihrer Lieblinge früh zu sich berufen, in diesem März 1930 siebzig Jahre alt geworden.

Hugo Wolf 70 Jahre! Kann man sich diesen feinnervigen, sensiblen, so ganz und gar irrational empfindenden Tondichter vorstellen als eine irgendwie repräsentative Größe biblischen Alters? Nein, dieses Künstlers Lebenskurve mußte sich entwickeln einem Meteor gleich, das plötzlich flammend aufleuchtet und nach einem Wölkchen Zeit wieder in seiner Sterblichkeit hinabsank ins ewige Dunkel.

Doch dieses Licht hat nicht umsonst geglüht. Daß es sichtbar wurde, war, wie man sagt, eine „historische Notwendigkeit". Seine Kunst hatte, so überflüssig sie gewissen seiner Zeitgenossen auch erscheinen mochte, eine bestimmte Aufgabe zu erfüllen. Sie war berufen, entwicklungsgeschichtlich eine Kette zu schließen.

Das Deutsche Lied war nach der universellen Formung durch Schubert, nach seiner in zartester Romantik getauchten Verklärung in Robert Schumanns Schaffen, in Gefahr, sich zu verlieren ins Alltägliche und Allzubillige. Zwar einem Zeitgenossen Wolfs, seinem Antipoden wider willen Brahms, ist es beschieden gewesen, noch einmal unverwelkbare Blüten von diesem Baum des musikalischen Lebens zu pflücken. Wir möchten heute das Lied von Brahms wohl nicht mehr missen. Doch wie arm wären wir ohne die Schätze, die uns der Österreicher Hugo Wolf hinterlassen!

Dieser musikalische Autodidakt lebte und schuf durchaus im Banne eines revolutionär gearteten Denkens. Bewußt wandte er sich von Schubert ab und hin zum Stern seiner Zeit: zu Richard Wagner. Von dieser Seite empfing der Wiener Adept stärksten Antrieb zur Aussprache dessen, was ihn künstlerisch bewegte. So verlieh er der Gattung Lied eine bis dahin nicht geübte Vertiefung einerseits ins Psychologische, dem er durch streng sinngemäße Deklamation wie durch die intensive Mitarbeit des Klaviers die ausschlaggebende Bedeutung zu sichern suchte. Dieses hier in den Vordergrund tretende instrumentale Element gewann weiteren Sinn dadurch, daß Wolf den Klaviersatz zu einem harmonisch reich und in klanglicher Beziehung farbig betonten Gewebe ausbaute, aus dem das vokale Melos gleich einem Extrakt des Ganzen emporwuchs. Dieser Teil des Wolfschen Liedes ist so durchaus selbständig, daß man ihn ganz für sich, ohne die Mitwirkung des Gesanges, als eigenlebendiges Klangstück erleben kann.

Nicht minder selbstherrlich ging Wolf in Dingen der Oper vor. Es wollte in der Blütezeit der Erlösungsoper etwas bedeuten, wenn er dem tendenzlosen Stoff wieder zu seinem Recht zu verhelfen suchte. Über diesen Punkt liegt eine briefliche Äußerung Wolfs vor, die man auch unserer Zeit in Erinnerung bringen möchte: „Sollen wir denn in unserer Zeit nicht mehr von Herzen lachen können und übermütig sein, müssen wir Asche aufs Haupt streuen, Bußgewänder anziehen, die Stirn in tiefsinnige Falten kleiden und Selbstzerfleischung predigen? Möge die Welt erlösen, wer den Erlöserberuf in sich fühlt, mich schert das wenig."

In seinem melodiereichen, romantisch irrisierenden „Corregidor" hat Wolf als Künstler erfüllt, was er als Theoretiker forderte: gemeint im Sinne unserer gefesselten Zeit die Befreiung des künstlerischen Spiels vom Terror des Zwecks. S. Kallenberg.

Das „Musikalische Opfer" in neuer Bearbeitung.

Das „Musikalische Opfer" von Joh. Seb. Bach ist in einer neuen Einrichtung von Engelhard Barthe in Hamburg erstaufgeführt worden. Die Bearbeitungen von David und Neyses von 1928 bedurften noch der Korrektur hinsichtlich der Anordnung und der Instrumentation der einzelnen Teile des Werkes. Der Cembalist Engelhard Barthe hat diese Arbeit recht glücklich geleistet, ohne selbst mehr als einen Weg unter anderen vorschlagen zu wollen. Er ordnet die Stücke, im wesentlichen gemäß der Folge des ersten Stiches, in zwei Gruppen, deren erster das dreistimmige Ricercar und die kanonische Fuge, deren zweiter das sechsstimmige Ricercar, die Sonate und der Kanon für Flöte, Violine und Continuo zugewiesen werden. Von den restlichen acht Kanons gibt er sodann der ersten Gruppe die fünf Kanons mit dem Thema als Cantus firmus, der zweiten Gruppe die drei anderen, die auch das Thema variieren. Dadurch ergibt sich ein einheitlicher Ablauf, der das „königliche Thema" zunächst in immer reicherer Verarbeitung vorführt, sodann mit der Sonate eine andere Welt zu betreten scheint, um jedoch im vierten Satz das Thema auch hier hereinzurufen, und der es zum Schlusse in seine kanonische Heimat zurückleitet. Wichtiger als diese Entscheidung der Anordnung war die der Instrumentierung, und gerade bei ihr hatte man bisher überall eine unglückliche Hand bewiesen. Engelhard Barthe weist das dreistimmige Ricercar an das Cembalo, das sechsstimmige Ricercar an zwei Violinen, zwei Violen, Viola da Gamba und Violoncell, die kanonische Fuge an Flöte und Cembalo. Soweit ist die Besetzung ohne Zweifel die einzig sinngemäße. Es bleiben als noch offene Fragen die acht Kanons. Hier gibt Barthe den fünf einfach thematischen Kanons je einen Holzbläser für den Cantus firmus (wechselnd Englisch Horn, Flöte und Fagott) und je zwei Streicher für den zweistimmigen Kanon; den drei anderen Kanons gibt er nur Streicher — selbstverständlich alles in einfacher Besetzung. Die Instrumentation dieser acht Kanons, offensichtlich auf Verdeutlichung gerichtet, ist gleichwohl in Einzelheiten noch nachzuprüfen; ihr Prinzip ist richtig: das Holzbläserthema von Streichern kanonisch umspielen zu lassen, mit dem Kontrast der Farben einerseits die kanonische Führung zu klären, mit ihrer Mischung zugleich die Dreistimmigkeit zur Einheit zu verschmelzen. Die Volksmusikschule wurde den Anforderungen der Aufführung durchweg gerecht. R. Mk.

Deutsche Musik und Auslanddeutschtum.

Dem „Volksdeutschen" entnehmen wir folgende wertvolle Äußerungen:

> Wenn die Auswanderer alles verlieren, die Liebe zu ihrem Vaterlande, selbst den geläufigen Ausdruck ihrer Muttersprache, die Melodien der Heimat leben unter ihnen länger als alles andere. Gustav Freytag.

Im Sinne der vorstehenden Worte Gustav Freytags haben wir an die bekannten Musiker Deutschlands eine Umfrage gerichtet mit der Bitte, sich über den Wert des deutschen Liedes und der deutschen Musik für das Gemeinschaftsbewußtsein aller grenz- und auslanddeutschen Volksgruppen in einem kurzen Wort zu äußern. Von den beim Vorsitzenden des „Vereins für das Deutschtum im Ausland" eingegangenen Antworten geben wir in dieser Ausgabe die folgenden wieder:

Die Erhaltung, Förderung und Verbreitung deutscher Kunst und deutscher Geistesarbeit ist ein Dienst am Fortschritt der Menschheit, dessen Bedeutung man erkennt, wenn man sich vergegenwärtigt, welche Genies Deutschland hervorbrachte. Die Erwähnung der beiden Namen: J. S. Bach und Goethe genügt, um die Unterstützung deutschen Geisteslebens nicht nur zu rechtfertigen, sondern als eine Notwendigkeit zu erkennen.

Walter Gieseking.

*

Es gibt wohl kaum einen ernsten deutschen Künstler, keinen dem tiefsten Sinne der Musik ergebenen deutschen Musiker, dem nicht die großzügige und idealistische Arbeit des Vereins für das Deutschtum im Ausland innigst am Herzen läge. Die Arbeit, die dieser Verein leistet, ist von höchster Kulturbedeutung, nicht allein für die Deutschen im Ausland und deren Beziehungen zum alten Vaterlande, sondern für die deutsche Musik selbst, deren Grundcharakter sich ja gerade darin manifestiert, daß sie keine sogenannte internationale Kunst darstellt, vielmehr auf das Engste mit der typischen deutschen Gemüts- und Wesensart verwachsen ist. Die Pflege deutscher Musik in der Fremde möge durch die treue Arbeit des Vereins für das Deutschtum im Ausland erhalten und vermehrt werden.

Ludwig Heß, Kammersänger, Professor a. d. staatl. Akademie.

*

Die eigene Nation im Auslande wachhalten ist ein Gebot der Selbstachtung. Für Deutschland ist es noch etwas anderes: ein Gebot der Achtung, die die anderen Nationen auch dem „besiegten" Deutschland zollen. Diese Achtung insbesondere vor deutscher Arbeit und Intelligenz ist — gerade heute — größer, als manche Deutsche wissen.

Das Ausland hat so viel Distanz von den deutschen Parteiklüftungen, daß man dort das Ganze sinken sah und heute wieder emporsteigen sieht, während für soviel Deutsche ihr Vaterland nur innerhalb der Grenzen ihrer politischen Partei zu liegen scheint.

Franz Mikorey, Professor, Generalmusikdirektor.

*

Der Verein für das Deutschtum im Ausland stellt eine unentbehrliche Hilfe für die Erhaltung deutscher Kultur in den bedrängten Auslands- und Grenzgebieten dar. Immer wieder, wenn fremdvölkische Wellen über unsere Blutsbrüder als der deutschen kulturfeindlich hinweg zu gehen drohen, hat er sich als eine Hilfe und ein Hort erwiesen. Praktisch wie wissenschaftlich darf sein stilles und vornehmes Wirken als einer der besten Habenposten in unserer gegenwärtigen Kulturpolitik betrachtet werden, insbesondere die deutsche Musik weiß davon ein dankbares Lied zu singen.

Dr. Hans Joachim Moser, Professor an der Universität Berlin,
Direktor d. Staatl. Akad. f. Kirchen- u. Schulmusik, Charlottenburg.

*

Wer selbst lange im Auslande gelebt hat, der weiß, welch bewegende Wirkung die deutsche Musik auf den vom Vaterlande Getrennten ausübt.

Der schönste Klang, den der Deutsche im Auslande hören kann, ist der seiner Muttersprache. Der Verein für das Deutschtum im Ausland sorgt unermüdlich dafür, daß durch die Unterhaltung von Schulen und Büchereien dem in der Ferne Weilenden diese köstlichste aller Musiken nicht verloren geht. Ihm dabei zu helfen, ist die heilige Pflicht eines jeden Deutschen.

Prof. Dr. Peter Raabe, Generalmusikdirektor, Aachen.

*

Mit dem Ausdruck meiner Bewunderung für die segensreiche Tätigkeit des „Vereins für das Deutschtum im Ausland" im vergangenen Jahre verbinde ich die herzlichsten Wünsche für ein erfolgreiches Wirken im neuen Jahre. — Es ist für das Mutterland von derselben Bedeutung, über seine politischen Grenzen hinaus in den Geistern und Herzen aller Deutschen fest verankert zu bleiben, als es für die Auslanddeutschen als eine gar nicht abzumessende moralische Stärkung angesehen werden muß, über alle Fernen hinweg sich als Glied einer deutschen Gemeinschaft zu fühlen. Aber Bewußtsein der Kulturgemeinschaft und Gefühl der Gemütszusammengehörigkeit bedürfen der Pflege, um wirksam erhalten zu werden, und es sähe schlecht damit aus, wenn sich Ihr Verein diese Pflege nicht als sein ideales

Ziel gesetzt hätte. Seine bisherigen Erfolge beweisen, welche ausgezeichneten Köpfe am Werk sind, und verbürgen das weitere Gelingen seiner Aufgaben — Aufgaben, die jeder für deutsche Kultur Bemühte als seine eigenste Angelegenheit empfinden muß. Bruno Walter.

Komponisten . . . .

Komponisten, die außerordentlich musikalisch gebildet sind, gibt es heutzutage in undenklicher Zahl. Sie bekunden aber nur Mache! Alle zusammen haben keine Spur von einem göttlichen Funken in sich. . . . Gute Musiker heutzutage sind zum Schweinefüttern vorhanden. Die Leute haben alle viel gelernt — und sie werden nichts Schlechtes zutage bringen, aber es beweist einer wie der andere überall nur gute Mache, aber ohne Eingebung, ohne Inspiration, ohne Eigentümlichkeit. Ich verkenne nicht die gute Arbeit, aber auch nicht, daß diese Leute zum Schaffen nicht geboren sind.

Diese so zeitgemäßen Worte stammen nicht von einem Schreiber unserer Tage, sondern — aus einem vor etwa 30 Jahren geschriebenen Briefe Johann Strauß' an seinen Bruder Eduard.

A. W.

„Die Meistersinger" mit eingelegtem Ballett.

In einer Wiener Zeitung aus den siebziger Jahren fand ich die Anzeige der Aufführung der „Meistersinger" mit dem Zusatz unter dem Personenverzeichnis: „Der Tanz im dritten Akte komponiert von Herrn Karl Telle, ausgeführt vom Ballettkorps". Gewiß ein Kuriosum! Den guten Wienern der damaligen Zeit, die ja so recht die effektsüchtige Epoche Makarts war, erschien also der von Meister Wagner absichtlich schlicht gehaltene Ländler des Nürnberger Volkes nicht „dankbar" genug. Wagner hat sich zu seiner Zeit bei Aufführungen seiner Werke manches gefallen lassen müssen — — so erfährt man aus den vor kurzer Zeit von Du Moulin-Eckart veröffentlichten Aufzeichnungen Cosima Wagners, daß selbst der dem Meister so treu ergebene Dirigent Hans Richter im «Fliegenden Holländer» „Verbesserungen" vornahm, so z. B. Beckenschläge anbrachte usw. Eine musikalische Einlage jedoch, noch dazu eine balletthafte, in ein späteres Wagnersches Werk dürfte wohl einzig dastehen! Und dies obendrein in Wien, nicht in Paris! A. W.

Zwei Sängerbriefe.

Auf Befehl Ludwigs II. und nach dem Wunsche Wagners sollte der „Tannhäuser" bei seiner Neueinstudierung in München im Sommer 1867 nach der Pariser Partitur unverkürzt gegeben werden. Kindermann erhielt die Rolle des Wolfram zugewiesen. Doch am 17. August 1867 schreibt er an die Intendanz: „Am 16. d. M. wurde mir die Partie des Wolfram zugeteilt; da nun aber durch neu hinzugekommene Nummern diese Partie bedeutend verlängert wurde, so glaubt der Unterzeichnete durch Übernahme derselben seine Stimme zu ruinieren und ersucht die Intendanz, diese Partie gefälligst anderweitig zu besetzen." —

In der Uraufführung der „Meistersinger" am 21. Juni 1868 in München sang Gustav Hölzel von Wien den Beckmesser. Zwei Tage darauf schreibt er an den Intendanten von Perfall aus Tegernsee: „Ich bin desperat — aber ich muß leider eine kleine Stöhrung machen. Ich habe vorgestern um keine Stöhrung zu bereiten mit müdem, heiserem Hals diesen Höllenhund von Beckmesser gesungen und mich dermaßen überanstrengt — daß ich, will ich die Vorstellung nicht in Frage zu stellen und meine Gesundheit auf Spiel zu setzen — muß ich Sie werther Herr Baron dringend bitten mir bis Sonntag Ruhe zu gönnen! Wenn nöthig schicke ich ein Ärtzlich-Zeugniß."

So mußte die für den 24. angesetzte zweite Aufführung auf den 28. Juni verschoben werden.

S. R.

Widmung.

Bekanntlich ließ Rich. Wagner die einzige Handschrift der Mitteilungen über sein Leben, um sie vor dem Untergang zu bewahren, auf eigene Kosten in einer sehr geringen Anzahl von Exemplaren durch Buchdruck vervielfältigen. Eines derselben, das wörtlich den im Jahre 1911 in zwei Bänden bei F. Bruckmann-München erschienenen entspricht, übersandte er an Ludwig II. mit folgender Widmung:

„Im Vertrauen auf königliche Huld und Gnade übergibt diese, von seinem Sohne dereinst als wichtigstes Erbtheil zu verwerthende Aufzeichnung seines Lebens wie sie diese drei Bände enthalten Seinem erhabenen Wohlthäter dem Könige Ludwig II. von Bayern zu alleineigenem Besitz und gewogener Kenntnißnahme.

Bayreuth Richard Wagner.."
Weihnacht 1875. S. R.

Die Wirtschaftskrisis deutscher Opernbühnen.

Das Jahr 1930 verspricht auf dem Gebiet der Musik einen Höhepunkt der Krisengefahr. Nicht künstlerische, sondern wirtschaftliche Faktoren beherrschen in erster Linie den Niedergang des Opernbetriebs. Mit grausamer Deutlichkeit sehen wir von Tag zu Tag die Fluten höher steigen, die zuerst den finanziellen Unterbau der kleineren Opernbühnen umspülten, um nunmehr auch die Theater der Großstadt aus ihrer scheinbar gesicherten Position zu drängen. Ein ganz kurzer, trockener Überblick über die sich überstürzenden Meldungen im Verlauf der letzten zwei Wochen: Das Personal des Plauener Stadttheaters gekündigt, 250 brotlose Angestellte. Kündigungen in Hanau, Lübeck, Hamborn, Oberhausen, Hagen, Mainz. Herabsetzung der Zuschüsse in Berlin, Frankfurt a. M., Magdeburg, teils erst geplant, teils bereits durchgeführt. Bedeuten auch die ausgesprochenen Kündigungen wie etwa in Hagen zunächst nur Vorsichtsmaßnahmen, so erkennt man jedoch auch hieran den Ernst der gegenwärtigen Lage. Aber die Krisis schreitet weiter. Die Grenztheater, die vor allem kulturelle Aufgaben zu lösen haben, wie Königsberg und Danzig, sind stark gefährdet und erhoffen staatliche Zuschüsse. Ein Urantrag der deutschen Fraktion im Preußischen Landtag fordert Schließung der Berliner Kroll-Oper und des Schiller-Theaters. Verschiedene Städte, darunter Münster, wenden sich dem Pachtsystem zu. Als eine der schwerwiegendsten Nachrichten gilt das Ende des Breslauer Opernbetriebes. Die Breslauer Lokalpresse in hellster Aufregung: Vorschläge über Vorschläge werden seitens der Theaterbesucher eingebracht, unter denen eine Wohlfahrtslotterie zur Erhaltung des Theaters im Vordergrunde steht. In den Breslauer Musikalienhandlungen liegen Listen aus zur Eintragung für das Publikum, das einen Fortbestand wünscht. Die Krise geistert wie ein Gespenst durch die Reihen der deutschen Städte. Kaum ein Ort, der verschont bleibt, auch nicht eine Bühne, die sorgenfrei der Zukunft entgegensieht. Selbst wenn Orte wie Coburg und Kiel in opferfreudigem Bemühen sich entschlossen haben, noch ein Jahr weiterzuspielen, so bedeutet dies allenfalls einen Aufschub, aber keine Rettung. Und alle Sorgen und Nöten namentlich der großen Kulturbühnen, wie Breslau, vereinen sich in dem einzigen Ruf, dem Hilferuf: Wo bleibt der Staat? Der Staat — kann er, wird er uns helfen?

Nein, der Staat kann nicht helfen. Er kann wohl hier und da lindernd eingreifen, aber er vermag keine Lösung jenes Problems zu bringen, das zur Lebensfrage des deutschen Opernwesens und damit zu einer grundsätzlichen Kulturfrage wird. Die einzige Antwort lautet: Selbsthilfe! Selbsthilfe durch Planwirtschaft, durch rationellen Opernbetrieb, durch grundlegende Sparsamkeitsmaßnahmen. Die von mir schon vor dem Eintritt der Hauptkrise vorausgesagte Notwendigkeit der Arbeitsgemeinschaften — der überhaupt einzig gangbare Rettungsweg — ist in weitem Umfang bereits verwirklicht worden. Die vorgeschlagene „Ruhrmündungs-Theatergemeinschaft" der Städte Duisburg, Hamborn, Oberhausen wäre ent-

schieden erfolgversprechend. Wenn selbst die Opern größerer Ortschaften einer Gemeinschaft nicht abgeneigt sind, so sollte dies als Vorbild für kleinere Bühnen gelten, die nicht aus falschem persönlichen Ehrgeiz heraus das Gefahrenmoment allzu gering einschätzen dürfen. Dieser Austausch kann kann sich — wie aus Theaterkreisen vorgeschlagen wird — bei geeigneter Verwendungsmöglichkeit auch auf das tote Inventar, auf die Dekorationen allein beziehen.

Wir stehen erst am Anfang des Krisenjahres 1930 und dürfen noch eine weitere Steigerung der Notlage erwarten. Die Verarmung Deutschlands schreitet fort und wird weitere Opfer fordern. Bedenken wir, welche Faktoren von dem allgemeinen kulturellen Niedergang getroffen werden. Was geschieht mit den Gesangskräften, den Orchestern, denen in der Mechanisierung ein zweiter Feind droht? Und den Komponisten? Wird es dahin kommen, daß man junge, unbekannte Tonsetzer, die sich an ein Opernlibretto wagen, für Narren und Irrenhaus-Anwärter erklärt, anstatt ihren Idealismus anzuerkennen und zu fördern? Niemals darf Deutschland die kulturelle Schande erleben, daß seine schöpferischen Kräfte von der Not der Zeit überwunden völlig brachgelegt werden. Der Wert eines Volkes steigt und fällt mit seiner Kultur. Mit Herz und Sinnen der kulturellen Verarmung und Verelendung entgegenzuarbeiten — das ist des deutschen Volkes Pflicht! F. St.

Musikalische Tagesglossen.

Von Fritz Stege.

Ist es nicht merkwürdig, daß im heutigen Opernschaffen eine griechische Renaissance aufdämmert? Strawinsky schrieb den „Ödipus" und den „Apollon" Musagete, Richard Strauß die „Ägyptische Helena", Peeters zum Duisburger Tonkünstlerfest die „Troerinnen" und Křenek, der „Jonny"-Komponist, erlebte in Leipzig die Uraufführung seines „Orest". Mit Iphigenie stehen sie an den Ufern des träge flutenden Musiklebens unserer Tage, „das Land der Griechen mit der Seele suchend". Hoffen wir, daß die Welle mehr als nur „dumpfe Töne" brausend herüberbringt!

* * *

Wie verlautet, bringt der Monat Mai den Parisern eine Hochflut deutscher Künstler und deutscher Musik. Furtwängler, Bruno Walter, Leo Blech, Hoeßlin ... Wagnerfestspiele, Serien von deutschen Sinfoniekonzerten ... Bitte, nur nicht drängeln! Der bevorstehende kulturelle Frühjahrssieg in Paris bietet durchaus keinen Ersatz für die verlorene Winterschlacht im Haag. Um die an diese Gastspielreisen geknüpften Hoffnungen auf Annäherung der Nationen verwirklichen zu können, muß man eine meisterhafte Virtuosität im Spiel der Friedensschalmei besitzen. Schade nur, daß sich dieses Instrument in Frankreich keiner besonderen Beliebtheit erfreut.

* * *

Auf Grund zahlreicher Beschwerdeschriften erläßt die Intendanz der Wiener Oper ein Gesuch an die Zuhörer, den Beifall bei offener Szene zu unterlassen. Energische Abwehrmaßnahmen gegen diesen immer mehr einreißenden Mißbrauch sind dringend notwendig. Die schlechte Erziehung des Publikums, das die Bühnenvorgänge zum Nachteil ernsthafter Kunstfreunde durch Beifallsgeräusche recht empfindlich stört, verdient eine besondere Rüge. — Es ist im übrigen wenig bekannt, daß der Theaterleiter ebenso wie gegen das Pfeifen auch gegen den Applaus gesetzliche Maßnahmen ergreifen kann, sofern er den Applaus als eine Störung ansieht. Und dies ist beim Beifall auf offener Szene durchaus gegeben.

* * *

Die Vereinigung New-Yorker Instrumentenfabrikanten hat ein Saxophon ausgestellt, das eine Größe von 7,90 Metern besitzt und gleichzeitig von sieben Personen bedient werden muß. Ob zum Blasen oder zum Spielen, ist nicht bekannt geworden. Man plant, mit diesem Instrument

ein Wohltätigkeitskonzert zu veranstalten. Zugunsten der akrobatischen Ausbildung der Spieler oder zur Entschädigung derer, die zum Hören verurteilt sind?! — Die naiven Amerikaner müssen eben immer wieder irgendwo „the greatest“ haben.

* * *

Nach amerikanischen Blättermeldungen hat Fritz Kreisler gegen die Rundfunkübertragung eines öffentlichen Konzertes Einspruch erhoben, trotz eines außerordentlich hohen Honorarangebotes. Als Grund für seine Ablehnung erklärte er, daß die Rundfunkübertragung das Spiel eines Künstlers völlig entpersönliche und ihm jeden künstlerischen Wert raube. Die Übertragung hinge von so vielen äußeren Umständen ab, wie Güte des Empfängers, atmosphärische Einflüsse, Verzerrungsfreiheit usw., daß der Hörer nicht imstande sei, zu beurteilen, ob ein mangelhaftes Spiel dem Künstler oder den technischen Übertragungs- oder Empfangsanlagen anzurechnen sei. Er, Kreisler, könne seinen künstlerilchen Ruf nicht in so unvorsichtiger Weise aufs Spiel setzen.

* * *

Die bolschewistische „Liga zur Verteidigung der Negerrasse“ (so was gibt's auch?) trägt sich mit der Absicht, in Berlin ein ständiges Negertheater zu errichten. Und merkwürdig genug, daß man offenbar nicht den mindesten Anstoß daran nimmt. Ist das Volk wirklich schon derart abgestumpft, daß es an dem Vordringen der schwarzen Kultur in Europa nichts Auffälliges mehr findet? Der Invasionsprozeß hat bereits nach dem Kriege begonnen, als schwarze Yazzbands in den Cafés auftraten, schwarze Kunstsänger das Konzertpodium eroberten und für mehr oder minder genäselte Niggersongs einen Beifall ernteten, der an die Erfolge eines Furtwängler heranreichte. Einer der kultiviertesten Negersänger, der bereits in Wien konzertierte und demnächst in Deutschland auftreten wird, ist Paul Robeson. Ein Mitarbeiter des „Neuen Wiener Tagblattes“ fand Gelegenheit, den Künstler über seine Lebensaufgaben zu befragen. Und da stellte es sich heraus, daß Paul Robeson die Propagierung der Negervolksmusik als sein Ziel bezeichnete und zu diesem Zweck in Westafrika Studien betreiben wird. „Wenn sich die Forschungen in Westafrika erfolgreich gestalten, erhofft er, daß der Einfluß der eigentlichen Negerkunst auf die Kunst der übrigen Welt noch erheblich steigen wird.“ Nun, das sind zweifellos vielversprechende Aussichten. Und wir Europäer dürfen uns glücklich schätzen, wenn die Gnadensonne afrikanischer Kultur unser klägliches Kunstleben in eine exotische Blütenpracht verwandelt.

* * *

In der Berliner Tribüne liest man gelegentlich einer Opernbesprechung folgende Stilblüte: „Aus Triangel und Streichern steigt der beglückende Duft legendärer Reine, über dem silberrieselnden Fluß schwebt die holde Grazie schelmischer Hornbläser.“ Daß der Name des Kritikers Egon Benisch ein Pseudonym der Courts-Mahler sei, ist eine pure Verleumdung.

Buntes Allerlei.

Soll Wagner modern inszeniert werden? Diese Frage legte eine Kölnische Zeitung mehreren Vertretern des Musiklebens vor. Prof. Egon Wellesz glaubt, daß eine dem heutigen Zeitgeist angepaßte Inszenierung gerade ein Ausdruck höchster Bewunderung für Wagner sei. Auch Emil Pirchan, der Ausstattungsleiter der Berliner Staatsoper, behauptet, daß Wagner selbst der Erste gewesen wäre, der die heutigen technischen Vervollkommnungen in den Dienst seines musikdramatischen Werkes gestellt hätte. (Auch in Bezug auf die Verballhornisierungen in Film, Revue, Tanzdiele?) — Sehr richtig schreibt Alfred Roller (Staatsoper Wien), daß einzig und allein der „Dienst am Werk“ entscheidend sei. Und selbst Ernst Křenek, der „Jonny“-Komponist, lehnt die Versuche ab, „Wagners Werke unter

irgend einen expressionistischen oder kubistischen oder auf andere Art schäbigen Stil (!) zu zwingen". — Es scheint, daß sich das eigentlich Selbstverständliche, der „Dienst am Werk", wieder Bahn bricht. Was natürlich die Benützung heutiger technischer Errungenschaften im Dienste des Kunstwerks einschließt.

Eine Renaissance des A-cappella-Gesanges? Friedrich Rein prophezeit in den „Münchener Neuesten Nachrichten" einen kommenden Aufstieg der Chormusik unter Wiederbelebung der alten Formen. Ähnlich wie in der Instrumentalmusik, die vom Massenorchester zum Kammerorchester zurückgeht, sieht der Verfasser eine Erfüllung choristischer Aufgaben durch die Bildung von beruflichen Kammer-Chören. „Die A-cappella-Musik ist dazu berufen, eine der wichtigsten Missionen in der Weiterentwicklung unserer Musik in dem nächsten Jahrzehnt zu erfüllen." Diese Betonung des lebendigen Musizierens in gemeinsamer stimmlicher Betätigung ist ein erfreulicher Beweis für die Wichtigkeit, die der A-cappella-Chorbewegung im Rahmen des allgemeinen Musiklebens zugesprochen wird.

Die Krisis unseres Musiklebens behandelt Prof. H. W. v. Waltershausen in einem grundsätzlichen Aufsatz, der zu folgendem Ergebnis gelangt: „Trotz allem Chaos ist nie ein so starker Impuls im Musikleben gewesen wie heute. Die Veräußerlichung unseres Lebens hat ihren Antipoden in einem starken, neuen Zug zur Innerlichkeit gefunden. Wir stehen in einer Krisis, der hoffentlich bald eine Klärung und dann eine positive Aufwärtsbewegung folgen wird. Wirkliche Gefahren liegen in zwei Dingen, in dem schwindenden Distanz- und Niveaugefühl gegenüber dem wahrhaft Künstlerischen, also in der Verwechslung bei der Bewertung des Niedrigen und Ephemeren gegenüber dem Starken und Großen und endlich in dem Überwuchern von volksfremden Einflüssen, das nicht deshalb gefährlich ist, weil wir nun einmal fremden Einflüssen aus unserer geographischen Lage heraus besonders preisgegeben sind, sondern ausschließlich deshalb, weil uns die natürlichen inneren Kräfte, man mag sagen, Abwehrstoffe, fehlen. Sobald wir die Basis zu einer überparteilichen Gesinnungsgemeinschaft in unserem Volk wiedergefunden haben, wird eine Musik entstehen, die allen gehört und mehr als irgendein anderes Kulturgut imstande sein wird, die große Volkseinheit zusammenzuschweißen. Daß solche Musik möglich ist, eine Musik des ganzen Volkes, daß sie im höchsten Sinne künstlerisch und doch volkstümlich zu sein vermag, beweist kein Werk so stark wie Beethovens 9. Sinfonie, die uns stilistisch vielleicht stärker als alles andere den Weg zu weisen hat."

„Mit Marteau in Skandinavien." So nennt der Pianist Edmund Schmid eine hübsche Plauderei, die er in einer Lüneburger Zeitung veröffentlichte. Wir wissen, wie schwer Marteau unter politischen Angriffen und Verdächtigungen zu leiden hatte, wie man ihn „in Frankreich als Deutschen, in Deutschland als Franzosen, in der Kriegszeit als Republikaner, in der Nachkriegszeit als Monarchisten verleumdete (je nachdem es die Konjunktur erforderte)". Heute achten und bewundern wir den großen Künstler, der über alle Enttäuschungen hinweg einer neuen Jugend entgegenreift, und wir folgen mit Interesse dem Verfasser des Aufsatzes in jenes Land, das ihm Heimatrechte bietet: Schweden. Die herzlichste Sympathie findet Marteau selbst in entlegensten Gegenden, so etwa in einer kleinen Kirche des nördlichsten Schwedens, als der Geistliche nach einem Konzert das Wort ergriff und ausführte, daß Marteau seit seiner Jugend mit Schweden verbunden sei, etwa 800 Konzerte in diesem Lande veranstaltet habe. Er stelle jene Synthese dar, nach der sich Schweden sehne: die kulturelle Zusammengehörigkeit zwischen dem Nordlande, Deutschland und Frankreich. Ein anstrengendes Leben erwartete Marteau auf schwedischem Boden, nachdem er vorher mehrere Konzerte in Kopenhagen unter größtem Erfolge abgehalten hatte. Reisen, Interviews, Besichtigungen, Ehrungen folgten unaufhörlich. Sein Bachspiel rief wahre Stürme der Begeisterung hervor. In gesellschaftlichen Kreisen der so entgegenkommenden Schweden blieb er der Mittelpunkt. Trotzdem war er stets der

bescheidene, zurückstehende Künstler. Nichts charakterisiert diese Eigenschaft besser als eine Anekdote, mit der Edmund Schmid seinen Aufsatz schließt: Wie sagte er doch, als ich ihn, den Älteren, den so Weltberühmten, voraufgehen lassen wollte zum Podium? „Aber ich bin doch keine Primadonna, diese Sonaten heißen für Klavier und Violine, nicht umgekehrt." Er lebt und er wirkt als Vorbild für die Kultur eines Zeitalters, soweit menschliche Niedertracht sie noch nicht totgeschlagen hat. Möchte er noch mindestens ein weiteres Vierteljahrhundert wirken können, so möchte man bitten!

Beethoven in Geldverlegenheit. Ein unbekannter Brief Beethovens fand sich in einer Autographen-Sammlung, die in Berlin von J. A. Stargardt zur Versteigerung angeboten wurde. Das Schreiben stammt aus dem Jahre 1824 und behandelt Schuldfragen zwischen Beethoven und seinem Verleger Steiner in Wien. Bitter beklagt er sich über die geringen Einnahmen und spielt in seiner Schlußbemerkung unzweideutig auf Erzherzog Rudolf an, der nach seiner Ernennung zum Kardinal-Erzbischof von Olmütz nicht die erhoffte Besserstellung Beethovens veranlaßte: „Was ich durch meines Geistes Produkte erhalte, geht meistens zur Erhaltung meines und meines Carls Leben drauf, meine Feinde selbst werden mir doch erlauben, daß ich wenigstens mein Leben so hoch ansetze als sie das ihrige, und also dasselbe durch meine Feder friste — gloria in excelsis. — — Sie sehn, daß die Quittung von 750 auch auf Stempelbogen nun muß geschrieben werden, dies ist der ganze Vortheil, welchen ich durch die Erhöhung meines allerhöchsten Gönners erhalten habe . . ."

Gelegentlich der Uraufführung der „Musik aus der Gegenwart" von Georg Böttcher bemerkt das Programm des Braunschweiger Landestheaters: „Das Werk stellt zwei Stilarten einander gegenüber, und damit zwei Weltanschauungen: die moderne und die spätromantische (deren musikalischer Ausdruck beispielsweise die H- und Fis-dur-Schwelgerei in den letzten Werken von Richard Strauß ist). Letztere persifliert Böttcher; das Wort ‚O Romantik' in der Partitur sagt alles. Das positiv gewertete Element der Komposition ist das Tempo unserer Zeit, dessen Ausdruck in der ausgerufenen Formel Ernst Tollers ‚Hoppla, wir leben!' gipfelt." — Nanu, Herr Böttcher, wie geschmackvoll! Die arme Romantik, der arme Richard Strauß, nun liegen sie sicher beide am Boden, hinweggefegt vom „Tempo unserer Zeit" in Ihrer jedenfalls hinreißenden Fassung. Aber wer weiß, vielleicht überleben beide dieses Tempo doch trotz Ihnen! Und wenn nun ein anderer Komponist daran geht und sich über Sie lustig macht, in dem Sinne, daß ein Kläffer den Mond anbellt? Wie wird Ihnen dann? Wollen wir in der Kunst nicht besser das Persiflieren lassen, wenn's den unreinlichen Zweck hat, sich selbst herauszustreichen?

Eine gute Lektion. Der „München-Augsburger Abendzeitung" entnehmen wir: „Eine deutsche Sängerin, die in Begleitung ihrer Mutter, einer Kölnerin, kürzlich eine Reise durch Italien unternahm, war u. a. auch für eine Woche an eine Bühne in Rom verpflichtet worden. Als die Sängerin am ersten Abend auftrat und in französischer Sprache zu singen begann, entstand unter den Theaterbesuchern ein großer Lärm, der solche Formen annahm, daß die Sängerin die Bühne verlassen mußte. Der Leiter der Bühne erschien nun vor dem Vorhang und teilte mit, daß die Sängerin keine Französin, sondern eine Deutsche sei, und daß sie sich der französischen Sprache nur deshalb bedient habe, weil sie in dem Glauben gewesen sei, daß den Besuchern des Theaters die französische Sprache vertrauter sei als die deutsche. Sofort schlug die Stimmung um. Stürmisch wurde die deutsche Sängerin verlangt, die bei ihrem Wiedererscheinen auf der Bühne geradezu begeistert gefeiert wurde. Rufe wie: ‚Blondes deutsches Mädel!' wurden laut. Die Sängerin sang nunmehr in deutscher Sprache und erntete Abend für Abend begeisterten Beifall und wurde mit Blumen geradezu überschüttet. Aus einer Woche wurden vier. — Wie beschämend muß dieser Vorfall auf uns einwirken: Wieder einmal hat eine Deutsche in der Fremde ihre Nationalität verleugnet und mußte sich erst von einem fremdblütigen Publikum eine solche Lektion erteilen lassen, bevor sie sich als Deutsche bekannte!"

Musikberichte und kleinere Mitteilungen.

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Hermann Grabner: „Die Richterin" (Text von Franz Adam Beyerlein), Oper (Barmen-Elberfeld unter F. v. Hoeßlin).

Wagner-Regeny: „Die heilige Kurtisane" (Dessau).

Felice Lattuada: „Die Zierpuppen", deutsche Uraufführung (Berlin).

Hermann Wunsch: „Fieber", Oper in 2 Akten (12 Bildern). (Osnabrück, unter Dr. Fritz Berend). — Das Werk stand für das letzte Tonkünstlerfest in Duisburg in engster Wahl.

Tibor Harsanyi: „Les Invités", Kammeroper (Gera, im April).

Konzertwerke:

Otto Siegl: „Das große Halleluja des Matthias Claudius" f. Chor u. Orch. (Augsburg).

Wolfgang Jacobi: A-cappella-Messe f. kirchl. Gebrauch (Berlin).

Paul Graener: „Frühlings-Suite" f. 3st. Männerchor a cappella (Dresden unter F. Busch).

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Hans Sachs: „Variété" und Heinz Dressel „Von zwanzig bis vierundzwanzig Uhr", zwei Ballette (Plauen).

Walter Braunfels: „Galatea", Oper (Köln).

Ernst Křenek: „Das Leben des Orest" (Leipzig).

Verdi: „Simone Boccanegra" (Wien).

Karl Heinz Gutheim: „Bahnsteig I", Tanzsketsch (Hannover).

Carl Flick-Steger: „Dorian Gray", Oper nach Oscar Wilde (Aussig a. d. Elbe).

Konzertwerke:

Willms: „Pastorale", Zyklus f. Singst. und 5 Solobläser (Mainz).

Darius Milhaud: Bratschenkonzert in Neufassung für Kammerorchester (Frankfurt a. M.).

Otto Siegl: „Sinfonietta" (Hagen i. W.).

Felix Mendelssohn-Bartholdy: „Salve Regina", aufgefunden von Dr. Rudolf Werner, eine Komposition des 15jährigen Mendelssohn (Siegen).

Richard Strauß: „Österreichisches Lied" f. Männerchor und Orchester (Wiener Männergesangverein unter Leitung des Komponisten).

Ernst Bloch: „Amerika", epische Rhapsodie (wurde als bedeutendste amerikanische Sinfonie mit 3000 $ preisgekrönt. — Wiesbaden, unter Schuricht).

Fritz Brun: 5. Sinfonie (Zürich, unter Volkmar Andreae).

E. N. v. Reznicek: Ouvertüre-Fantasie f. Orchester (Berlin).

Georg Schumann: Variationen über das Volkslied „Gestern Abend war Vetter Michel da" für Orchester (Berlin, unter Furtwängler).

Wilhelm Kempff: Ouvertüre zur „Flöte von Sanssouci" (Stuttgart).

Jaromir Weinberger: Polka und Fuge aus „Schwanda" in Konzertform (Halle a. S. unter GMD. Band).

Wilhelm Grosz: „Lieder aus Haarlem" f. zwei Singstimmen und kl. Orch. (Schlesische Funkstunde, Breslau).

Rudolf Maria Mandee: Jazz-Suite in vier vokalen Sätzen (Aussende-Konzert des Radio-Journals).

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE.

3. BACHFEST IN WITTEN/RUHR
vom 4.—6. Januar 1930,
verbunden mit der 30. Tagung
des Vereins Evang. Kirchenmusiker
in Rheinland und Westfalen.

In Verbindung und mit Unterstützung der Stadt Witten-Ruhr und aus Anlaß der diesjährigen Tagung des Vereins Ev. Kirchenmusiker veranstaltete der von Herrn Erich Näscher unermüdlich und mit größtem künstlerischen Erfolge geleitete, 40 bis 50 Mitglieder zählende Chor für Kirchenmusik sein 3. Bachfest (das erste fand 1920 statt). Nach Leipziger (Thomaner Chor) Muster hat der Verein seit 1923 volkstümlich gewordene, monatliche Darbietungen von mehrstimmigen Motetten eingerichtet, worunter die oft schwierigen polyphonen Gesänge aus der Zeit von Joh. Seb. Bach im Vordergrunde stehen. Darüber wird aber nicht vernachlässigt das Studium moderner Werke von H. Wolf, M. Reger, Kaminsky, Wetz u. a. Das hohe musikalische Können des kleinen Chores drang schon bald über die Grenzen der Heimatstadt hinaus. 1923 wurde eine „Hollandreise",

1925 wurden „musikalische Feierstunden" erfolgreich unternommen nach Dortmund, Bielefeld, Berlin, Stettin. Nachdem in den ersten Entwicklungsjahren des Chores aus dem Reichtum Bachischer Musik Motetten und a-cappella-Gesänge ausgewählt wurden, sind in den letzten vier Jahren einstudiert und abwechselnd aufgeführt worden: die Matthäus- und Johannespassion; das Weihnachtsoratorium von S. Bach. So führte seit 1919 in zäher, zielbewußter Arbeit der Chor zu dem tiefsten und reinsten Gesundbrunnen des deutschen Volkes, zu der Kunst eines S. Bach und anderer großer deutscher Meister. Die Stadt Witten erkannte bald dieses hohe Streben und hat die ideale Aufgabe des Chores für klassische Musik in weitherziger Weise gefördert. Es ist erstaunlich und bewundernswert, was der Verein auf seinem dritten Bachfest quantitativ und qualitativ alles geleistet hat. Die (40.) Festmotette des ersten Tages brachte u. a.: die 5stimmige Motette „Jesu, meine Freude", die zweichörige Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied". Eine besondere Vertiefung erhielt der Festgottesdienst, in welchem Pfarrer Nelle feinsinnig über S. Bach als Künder und Ausleger des Evangeliums in Tönen sprach; durch die Kantate „Sie werden aus Saba alle kommen", fand das Evangelium des Festtages (Weisen aus dem Morgenlande) eine sinnige musikalische Ausdeutung. Freunde der Kammermusik lauschten in einer Mittagsstunde den Klängen der Partita B-dur für Klavier, Sonate g-moll für Violine allein, Sonate G-dur für Violine und Klavier (Solist: Hans Tischler, Otto Enke).

Nachdem in derselben Veranstaltung Universitätsmusikdirektor Professor Dr. Stephani-Marburg in leicht verständlicher knapper Form in die h-moll-Messe eingeführt hatte, erklang abends in der Gedächtniskirche dieses hehre Werk der heiligen Tonkunst in vollendeter Weise unter Beteiligung der Solisten: Else Suhemann, Hedwig Rode, August Richter, Burchard Kaiser; Gerard Bunk (Orgel); das Wittener städtische Orchester begleitete. Der 3. Festtag war der Orgel- (Orgelschüler-Konzert d-moll nach Vivaldi, Passacaglia e-moll) und Orchestermusik gewidmet (das musikalische Opfer, Konzert für 3 Klaviere, Orchestersuite C-dur).

Die gleichzeitige, 30. Tagung des Vereins evangelischer Kirchenmusiker in Rheinland und Westfalen stand unter dem besonderen Zeichen seines Jubilars Gustav Beckmann-Essen/Ruhr (Königlicher Musikdirektor, Studienrat einer höheren Lehranstalt in Essen), der den Verband ununterbrochen 25 Jahre geleitet, ihn trefflich organisiert (die weitaus meisten Kirchenmusiker sind seine Mitglieder!) hat, und der auch unter schwierigen Verhältnissen mit Mut und Entschlossenheit für die Hebung seiner idealen und materiellen Interessen eingetreten ist, nicht ohne ersichtlichen Erfolg. G. Beckmanns Name ist auch außerhalb des Vereins bekannt und geachtet: G. B. trat jederzeit für die Vermehrung hauptamtlicher Organistenstellen ein; ferner für die Wahl und Einreihung der Organisten mit Sitz und Stimme in das Presbyterium, die Gründung einer Pensionskasse, eines monatlich erscheinenden Vereinsblattes (der Ev. Kirchenmusiker), eines Glocken- und Orgelamtes in der Hand des Organisten; er veranlaßte die Gründung eines Landesverbandes evangelischer Kirchenmusiker in Preußen (Sitz in Berlin). In Essen begründete und leitete er bis jetzt den Kirchenchor „Bach-Verein", der eine Reihe großer Werke von Bach und andern Meistern zur Aufführung brachte. G. B. ist ferner der Verfasser von Orgelkompositionen, Liederbüchern u. dgl. Die allseitigen Verdienste des Jubilars wurden auf der Tagung durch den 2. Vorsitzenden des Vereins, Königl. Musikdirektor C. Holtschneider-Dortmund, in das rechte Licht gerückt. Unter sonstigen Verhandlungsgegenständen dürfte die weitere Öffentlichkeit noch folgendes interessieren: im letzten Vereinsjahr (1929) hat die Mitgliederzahl wiederum zugenommen; der Kassenbericht wies einen Überschuß von einigen hundert Mark auf. Dr. Oskar Walsker hielt einen Lichtbilder-Vortrag über „Klangliche und technische Neuerungen auf dem Gebiete des Orgelbaues".

Die Tagung, begünstigt von herrlichem Wetter, bot den aus nah und fern erschienenen Mitgliedern reiche und nachhaltige Anregung für Amt und Beruf. H. Oehlerking.

KONZERT UND OPER.

LEIPZIG. Das Solistenkonzert, das bis Mitte Dezember verhältnismäßig stark vertreten war, will seither nicht mehr in Fluß kommen, sodaß nur noch vereinzelte Konzerte stattfinden, in der Woche etwa nicht mehr als zwei, und von diesen fällt gelegentlich ein angekündigtes aus. Die großen „Kanonen" böllern aber immer noch mit großem Erfolg, wenn auch wenige mehr aufgestellt werden. Als die Ivogün ihr Extrakonzert im Gewandhaus gab, drängten sich auf dem Podium die Leute. Auch ein Lamond sieht einen gut besetzten Saal, die meisten anderen Künstler müssen ihn natürlich stopfen.

Im Gewandhaus gings teilweise groß her:

Klemperer hatte in seinem 2. Konzert einen großen Abend und überzeugte nicht nur weit stärker als in seinem ersten, sondern riß mit der ersten Sinfonie von Brahms förmlich hin. Im ersten Satz noch etwas trocken, wurde er zusehends wärmer, er paarte Sachlichkeit mit Hingabe und da wird dann wirklich etwas daraus. Die Zuhörer, die hier doch immer wieder rasch merken, was los ist, feierten diesen Dirigenten wie kaum einen zweiten in dieser Spielzeit. Begonnen wurde mit der lapidar erfaßten Chaconne aus Glucks französischer Bearbeitung seines Orpheus, wohl dem bedeutsamst gestalteten Instrumentalstück Glucks, das schon lange eine nähere Analyse verdiente. Solist des Abends war Igor Strawinsky, der sein Capriccio für Klavier und Orchester als Solist vortrug. Der jetzige Strawinsky ist keine zeitgenössisch europäische Angelegenheit mehr, diese motorischklassizistische Musik geht zum einen Ohr herein, noch schneller aber zum anderen hinaus. Man kann viel „Interessantes" darüber schreiben, was aber gerade das Fatale ist. Das 13. Konzert leitete, mit kleinerem Orchester, der Konservatoriumsdirigent M. Davisson, und es blieb denn auch ein kleineres Konzert. Mit Ausnahme eines Werkes, das mich bei der herrlichen solistischen Ausführung fesselte wie nicht mehr seit der Uraufführung vor etwa 20 Jahren am Tonkünstlerfest in Dresden unter Schuch: die Serenade für 11 Soloinstrumente von B. Sekles. Welches Werk mit wirklich innerlichen Tönen und einem kurzweg meisterhaften Satz! Öfters habe ich es seither gehört, aber bei weitem nicht mehr so gut wie damals und eben jetzt. Und ein Mann, der derartiges schreiben konnte, ergibt sich dem Exotismus und dem Jazz. Schade, ewig schade. Im übrigen war das Konzert, von der zum Gedächtnis Nikischs gespielten Maurerischen Trauermusik Mozarts abgesehen, etwas langweilig. Mozarts selten zu hörende C-dur-Sinfonie (K. V. 425) überzeugte bei dieser Wiedergabe nicht — ich habe von Davisson weit Durchgreifenderes gehört —, die Moodie stand an diesem Abend ganz und gar nicht auf der Höhe (Mozarts A-dur-Konzert), die Haydn-Variationen von Brahms waren gut, im Gewandhaus ist man aber verwöhnt. Ganz anders das bis dahin letzte Gewandhauskonzert (15.) unter Br. Walter. Auch hier gabs Mozart und im nächsten unter Scherchen soll's wieder solchen geben, was seit Jahrzehnten nicht mehr vorgekommen ist. Walter spielte nun das A-dur-Konzert (K. V. 488) selbst, zugleich vom Klavier aus dirigierend. Eine erstaunliche Leistung, die aber so selbstverständlich wirkte, als müßte es so sein. Mozart ist nun einmal Walters Abgott, ihm opfert er deshalb auch am liebsten. Daß er aber auch die Klaviertechnik für Mozart heben werde, war nicht vorauszusehen; trotz eines reißend schnellen Zeitmaßes im Schlußsatz glitzernde Klarheit. Als Neuheit lernte man zwei Sinfoniesätze des Wieners Robert Heger kennen, Phantasia seriosa und Perpetuum mobile. Eine Musik besonderer Artung insofern, als frühere Orchesterkunst sich mit einem ausgesprochen rhythmischen Feuer, das etwa bis zur Fieberhitze sich steigert, paart. Rudimentär wirken offene programmatische Einschiebsel, die den heutigen Hörer verwirren. Aber kein Zweifel, es steckt hinter dieser Musik ein Musikerkopf. Die heutige Zeit neigt aber weit stärker zur Durchsichtigkeit eines Haydn, von dem die selten gespielte in D-dur Nr. 10 mit einem ganz besonderen Mittelsatz: Capriccio/Largo in blitzblanker Ausführung Entzücken hervorrief. Zum Schluß der Eulenspiegel von Strauß in einer fast unerhört virtuosen Wiedergabe.

Zu einem modernen Abend gestaltete Scherchen das 6. Philharmonische Konzert. Aber es war weder Hüst noch Hott, sofern Bartoks Rhapsodie für Klavier und Orchester und noch mehr J. Suks Fantasie für Violine und Orchester op. 24 Vortragsmusik sind, Honeggers „Rugby" zeigte aber den „Bewegungs"-Komponisten von der gleichen Seite in schwächerer Ausprägung, Strawinsky huldigt in seinem Apollon Musagète (Ballett in zwei Bildern) derart einem vorklassischen Schönheitsideal, daß das ausgedehnte Stück auf die Dauer langweilig wird. Vor einigen Jahren hatten wir die scheußlichsten Dissonanzen, jetzt sollen wieder unschuldigste Dreiklänge das Zeitgemäße sein. Das Stück dürfte übrigens in Anlehnung an ein solches von Fr. Couperin (1688—1733), das sich L'apothéose de Lully nennt, entstanden sein, auch die ganze Art der einzelnen Überschriften spricht dafür. Zum Schluß gab's noch die für den Konzertsaal instrumental verfeinerte Kleine Dreigroschenmusik von K. Weill, die, sauberst geboten, im Konzertsaal zwar unnötig ist, aber keine aufreizende Wirkung auszuüben vermag. Das Erfreulichste in diesem Konzert war eigentlich die Bekanntschaft mit zwei jungen Künstlerinnen, der nervigen Pianistin Elisabeth Holzheu und der mit schönem Ton, sauberer Technik und einnehmendem Vortrag versehenen Violinistin Hela Jamm.

Im Konzert des Lehrergesangvereins unter G. Ramin war es zu bedeutsamen Uraufführungen gekommen: V. Andreae vertraute ihm sein „Höheres Leben" op. 36 mit Blasorchester an, ein reinlichsten Idealen zugewandtes Werk von starker, geistiger Deklamationskraft und herbem Ausdruck. Auch H. Wunsch huldigte in seinem Chor der thebanischen Alten op. 32 Hölderlins reinem Geist; die rhythmische Kraft dieses Werkes

ist außerordentlich; gottlob, daß diese nun endlich auch höheren Zwecken zu dienen hat. Beide Werke sind durchaus homophon akkordisch und haben mit Linearität nichts zu tun. P. Graener hat zu diesem selten gelungenen Uraufführungskonzert die Gesellenwoche, Variationen über ein altes Volkslied für Männerchor a cappella op. 86 beigesteuert, ein geradezu köstlich humorvolles Werk und H. Zilcher schloß mit zwei Gedichten von Goethe — Grenzen der Menschheit und Beherzigung — mit großem Orchester das so bedeutsame Konzert, zwei Chören, reich an Schönheiten und eindrucksvollen Stellen.

Wie schon berichtet, führte der Riedelverein unter M. Ludwig das neueste große Werk von Richard Wetz, sein Weihnachtsoratorium, mit starkem Erfolg auf. Es ist ein Werk, das hoffentlich seinen Weg in Deutschland machen wird, um davon zu künden, daß die inneren Kräfte in Deutschland noch nicht erschöpft sind. Sicher, sein Requiem hat mehr Eigenart, was aber im Vorwurf liegt, und man darf sich im besonderen darüber freuen, daß der Komponist hier wieder anders vorgeht, Schlichtheit mit starker Innerlichkeit zu verbinden vermag. Übrigens gehört das Werk doch wohl zu denen, in die man sich näher einleben muß, und zwar deshalb, weil auch an Wetz unsre Zeit keineswegs spurlos vorübergegangen ist und zwar gerade in dem Sinne, daß seine Melodik härter geworden ist. So wäre man dem Riedelverein für eine Wiederholung an einem der nächsten Weihnachten sehr dankbar, zumal die wichtige Baritonpartie mit C. A. Neumann, der vorzugsweise nur die Noten sang, nicht einwandfrei besetzt war. Hingegen war die Sopranpartie — das Werk beschäftigt nur zwei Solisten — mit Fr. A. Quistorp glänzend besetzt, wie auch der Chor trefflich sang.

Außer einer wenig erfreulichen Neueinstudierung von Donizettis „Lucia" in einer irreführenden Bearbeitung M. Ettingers kam es dann zur Uraufführung von Ernst Kreneks fünfaktiger Oper „Das Leben des Orest", der auch von auswärts stärkste Beachtung geschenkt wurde. Über das Werk ist an anderer Stelle das Nötige bemerkt. Die Aufführung, musikalisch aufs sorgsamste vorbereitet und durchgeführt von Gustav Brecher, befriedigte in verschiedenster Beziehung gesteigertste Erwartungen, sodaß es denn wieder einmal einen sog. großen Abend gab. Im eigentlichen Sinn besonders schwierig ist die Oper nicht, weder im Orchester noch in den Singstimmen, sodaß seiner Verbreitung nach dieser Seite hin wohl kaum etwas im Wege steht. Auch für das Auge war gut gesorgt, die Bühnenbilder von O. Struad hatten Qualität, und M. Brügemanns Spielleitung war lebendig, wie denn überhaupt sozusagen alles an frühere gute Opernvorstellungen erinnerte, nämlich im ganzen auch hinsichtlich des Stils. Die Hauptpersonen waren durchwegs hervorragend besetzt, C. O. Neumann dürfte aus dem Orest so ziemlich gemacht haben, was zu machen war, und kaum weniger Lotte Dörwald als Klytemnästra, Marga Dannenberg als Elektra nebst dem Agamemnon usw. Gestalten von Fleisch und Blut sind es ja keine, man hauchte ihnen nach Kräften Atem ein, der schon bei der zweiten Aufführung in seiner Wirkung auf die Hörer kürzer gewesen sei. A. H.

LEIPZIG. Im 6. Kammermusikkonzert des Gewandhausquartetts war als Erstaufführung ein Streichquartett Nr. 2 des 27jährigen Polen Jerzy Fitelberg zu hören. Seine Position sind eine elementare Rhythmik und Motorik, die man sich gefallen ließe, machte es sich der Komponist nicht gar so bequem. Eine sogenannte Linearität, die auf vertikale Bindungen verzichtet, ist schließlich ein überlebtes Kindervergnügen. Eine volle Blöße gibt sich aber der Komponist im langsamen Satz, dessen seelisches Unvermögen nicht leicht zu überbieten sein wird. Joseph Pembaur in dem herrlichen Klavierquintett f-moll von Cesar Franck ein etwas ungebärdiger Kammermusiker, spielte in Chopins h-moll-Sonate sich selbst mit jener Leidenschaft, die bei ihm nicht selten den gegebenen Ausdruck überrennt oder ihn zu einem allzupersönlichen Bekenntnis umwertet. Trefflich im ganzen das Gewandhausquartett. — Seinen Höhepunkt fand das letzte Philharmonische Konzert unter Ramin in einer temperamentvollen Wiedergabe von Strauß' „Don Juan". Einer B-dur-Sinfonie von Joh. Chr. Bach — einem reizenden, spielerischen Rokokowerk, sozusagen eine Sinfonie für Damen — mangelte im ersten Satz die nötige Präzision und Schuberts h-moll-Sinfonie vor allem jene hintergründige Dramatik, die immer wieder in den dämonischen Sforzandis hervorbricht. Sehr schön spielte Alma Moodi das Brahms'sche Violinkonzert, die Begleitung hätte gelegentlich einen Dämpfer vertragen können. — Besondere Erwähnung verdient noch eine ungemein frische, lebendige Wiedergabe der prächtigen Nelsonmesse von Haydn durch den Universitätschor zu St. Pauli unter seinem rührigen Leiter Prof. H. Hofmann. Welche eigenen Töne stecken doch in diesem viel zu wenig bekannten und aufgeführten Werk, das Kyrie hat geradezu etwas von einem kriegerischen Seestück. Eine glückliche Hand hatte Hofmann wiederum in der Wahl der Solisten (Frau Peiseler-Schmutzler, Elisabeth Merklein, Dr. A. Beyer, Alfr. Ludwig); einzig schön und von Haydnscher Klarheit der Sopran von Frau Peiseler-Schmutzler. W. Weismann.

LEIPZIG. Motette in der Thomaskirche.

Freitag, 10. Jan. J. Seb. Bach: Fantasie und Fuge g-moll. — J. Seb. Bach: „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf", Motette f. 2 Chöre.

Freitag, 17. Jan. J. Seb. Bach: Präludium und Fuge Es-dur. — Hans Leo Hasler: „Pater noster" f. 2 Chöre. — Palestrina: Missa Papae Marcelli. (Kyrie und Gloria).

Freitag, 24. Jan. Buxtehude: Präludium und Fuge d-moll. — Phil. Dulichius: Doppelchor aus den Centurien „Zion spricht: Der Herr hat mich verlassen". — Palestrina: Missa Papae Marcelli. (Zweiter Teil.)

Freitag, 31. Jan. J. Seb. Bach: Präludium, Largo und Fuge C-dur. — Palestrina: Missa Papae Marcelli (Vollständig).

DRESDEN. Eine neue Erkrankung Fritz Buschs, der sich im Vorjahr einer Blinddarmoperation hatte unterziehen müssen, rief in einem Sinfonie-Konzert der Staatskapelle Kurt Striegler ans Pult, der gerade in diesen Tagen das 25-jährige Jubiläum seiner Anstellung an der Staatsoper gefeiert hatte. Er leitete entsprechend dem festgelegten Programm Bruckners Romantische, Dvořak's Carneval-Ouvertüre und die Uraufführung eines eignen Variationenwerks (op. 66) über ein türkisches Originalthema, eine orientalische Hirtenmelodie, die er bei einem seiner Aufenthalte in Angora aufgezeichnet hatte. Teils sinfonischen, teils mehr klangkoloristischen Charakters, sprechen sie lebhaft an. — In der Oper bedeutete die einzige Tat die Erstaufführung von Jaromir Weinbergers „Schwanda, der Dudelsackpfeifer". Der Erfolg blieb dem Werk auch hier treu. Und es verdankte ihn dem Umstand, daß es textlich wie musikalisch, ohne irgendwie originell zu sein, eine Reaktionserscheinung gegen die phantasie- und gemütlose „Sachlichkeit" darstellt. —

Wenig belangreich gestaltete sich unter dem Druck der wirtschaftlichen Verhältnisse das Musikleben im Konzertleben und beispielsweise Solisten-Konzerte gab es nach Weihnachten kaum noch. Dafür erlebte man aber eine sehr schöne Aufführung des Requiem von Verdi in der Frauenkirche durch das Philharmonische Orchester und die Dresdner Singakademie und mit vortrefflichen Solisten: den Damen Neusitzer-Thoenissen und Ruth Arndt und den Herren José Riavez und Fred Drissen. Und ein Kirchenkonzert unter Erich Schneider (Mozartverehrer) vermittelte die Bekanntschaft mit Heinrich Kaminskis hochbedeutender, in der Kontrapunktierung der Themen imponierender Vertonung des 69. Psalm.

O. Schmid.

DRESDEN. Vesper in der Kreuzkirche.

Sonnabend, 11. Jan. Arnold Schlick: „Maria zart, von edler Art", Choralbearbeitung. — Joh. Stobäus: „Gott einem hellen Wunderstern" f. 6stimm. Chor. — Telemann: Kantate zum Fest der heiligen drei Könige f. Sopr., Fl. u. Basso cont. — Joh. Eccard: Jesu Darstellung im Tempel f. 6st. Chor.

Sonnabend, 18. Jan. Max Bruch-Feier. W. Dayas: Präludium aus der Orgelsonate op. 5. — Bruch: „Die Flucht der heiligen Familie" f. Chor und Orchester op. 20, Adagio aus dem g-moll-Konzert, „Musikerklang", Madrigal f. 6stimm. Chor, „Jubilate, Amen", Kantate f. Sopran, Chor u. Orch.

Sonnabend, 25. Jan. J. S. Bach: Ciaconna d-moll. — J. S. Bach: „Ich lasse dich nicht", Choralmot. f. 8st. Doppelchor. — Albinoni: Kirchensonate C-dur op. 6. — Albinoni: Adagio aus der Kirchensonate A-dur. — Georg Gottfr. Wagner: Psalm Motette f. 8st. Doppelchor.

Sonnabend, 1. Febr. Gustav Merkel: Orgelsonate d-moll. — Oskar Wermann: „Groß sind die Wogen", Chorlied. — Karl Loewe: „Christ, Kyrie! Komm zu uns auf der See" f. Singst., Orgel u. Echochor. — Fr. Wilh. Konst., Fürst zu Hohenzollern-Hechingen, Satz von Otto Richter: „Schiffahrt", Chorlied. — Arnold Mendelssohn: „Der Einsiedler" f. Singst. u. Orgel. — F. Mendelssohn-Bartholdy: Psalm 91, 11. 12. f. 8st. Chor.

AACHEN. Das alte Jahr schloß mit einer musikalischen Andacht im Dom. „Licht und Leben" hieß ihr Leitgedanke. Der Domchor sang unter Kapellmeister Rehmanns Leitung fast nur Werke Regers, Haas' und Rüdingers. Kein kleines Wagnis, aber ein doch im Wesentlichen gelungenes. In den Städtischen Konzerten hörten wir Philipp Jarnachs Werk 22: Vorspiel für großes Orchester, zum ersten Male, dazu unter der Leitung des Komponisten. Ernst ist der Haltung Jarnachs nachzurühmen, Können besitzt er auch; aber es schaut so wenig eigen geartete Kraft aus seinem Schaffen, daß man nicht recht weiß, was man mit ihm soll. Da ist Hugo Kaun, von dem kürzlich die Menandra-Suite uraufgeführt wurde, trotz seiner weißen Haare doch ein sehr viel frischerer Geist. Schade, daß die Suite nach Form und Gehalt so wenig

Neues und wirklich Bewegendes brachte; diesen Kaun kennen wir nun schon lange. Das volle Haus spendete dem anwesenden Komponisten sowie Prof. Raabe und dem Orchester nichtsdestoweniger lebhaftesten Beifall.

Stürme der Begeisterung aber riefen die Aufführungen der Dritten und Fünften Beethovens hervor. Es war aber auch einfach wundervoll, was Prof. Raabe beiden Werken wieder an neuen Reizen und Werten abgewann. Bewundernswert nicht minder, wie freudig und jeder Anforderung gewachsen das Orchester mitging. — Der immer wieder willkommene W. Giefeking spielte im 6. Konzert das Mozartsche Klavierkonzert in C-Dur (K. V. 467) so beseelt und so durchsichtig, daß nicht einmal der Schatten eines Wunsches nach noch vollendeterer Darstellung aufkommen konnte. Am herrlichsten offenbarten sich Schöpfer und Nachgestalter im Andante; das Höchste scheint es eben doch zu sein, wenn eine „Seele einfach wird" ... Auf die Straußsche „Burleske" hätte man nach diesem Mozart gern verzichtet, so „bravourös" Giefeking sie auch hinlegte.

Peter Noever hätte sich nicht an Beethovens Es-Dur Klavierkonzert wagen, sondern bei seiner Art bleiben sollen, die unzweifelhaft zum Feinen, Lyrischen und Kammermusikalischen neigt. So spielte er das ihm wesensfremde Werk zwar sauber und schön, aber eben nicht aus dem Geiste der Musik heraus.

Die Befreiungsfeier bot dem Städt. Gesangvereine noch einmal Gelegenheit, sich in Erinnerung zu bringen. Teile aus Pfitzners Kantate „Von deutscher Seele" und Bruckners „Te Deum", beide Chor und Publikum wohl bekannt, gelangen, durch den festlichen Anlaß mit beflügelt, ausgezeichnet. Regers „Vaterländische Ouvertüre" machte den rauschenden Beschluß. Ein wenig zuviel Lärm für unseren sehr hörsamen und nicht zu großen Saal; aber als erstaunlich gelehrte und von stärkstem Gestalterwillen zeugende Arbeit ein echter Reger.

R. Zimmermann.

BAMBERG. Das Gastkonzert der Dresdener Philharmoniker, welche im übervoll besetzten Zentralsaal das dritte Konzert des Bamberger Musikvereins bestritten, war auch diesmal — zum achten Mal seit 1924 — das musikalische Ereignis unserer orchesterlosen Stadt. Das Gefühl der Wehmut, das die Zuhörer angesichts des Wechsels am Dirigentenpult beschlich — wer konnte ahnen, daß der vor kaum einem Jahre im selben Saale so gefeierte Eduard Mörike heute nicht mehr unter den Lebenden weilt? — wurde bald zurückgedrängt angesichts der tröstenden Gewißheit, daß der Verstorbene in seinem Freund Paul Scheinpflug einen würdigen Nachfolger erhielt. Dies zeigte sich schon in der Symphonie Nr. IV von Gustav Mahler, die vielleicht nicht ohne Absicht gewählt war. Mir wenigstens war es, als wollte der Geist Mörikes durch die wohlgeschulte, engelhaft klingende Stimme von Lotte Jakobi (Meiningen) nun aus seiner wirklichen Kenntnis der „himmlischen Musik" heraus auf den großen Unterschied zwischen ihr und der irdischen Musik hinweisen, die uns gerade in der Mahlerschen Symphonie oft allzu irdisch entgegenklingt. Denn bei allem sinnbestrickenden, aus dem Geist des Tanzes geborenen Melos wird man doch den peinlichen Eindruck nicht los, daß die von Bruckner überkommenen Ausdrucksmittel hier nur dem äußeren Effekt dienstbar gemacht werden. Scheinpflug ist weder in Haltung noch in seiner Zeichengebung der äußerlich fesselnde Pultvirtuose wie sein Vorgänger. Aber er versteht es, in seiner natürlichen, völlig posenlosen Weise mit zuverlässiger, wenn auch weniger virtuoser Technik die beabsichtigte Wirkung stets aus dem Orchester herauszuholen. Sein Vermögen, das Geistige und das Formale in der Musik klar zur Darstellung zu bringen, bewies er aufs beste in den Regerschen Variationen über ein Thema von Mozart. Mit seiner Ouverture zu einem Lustspiel von Shakespeare stellte sich der allseits gefeierte Meister auch als Komponist vor.

Tags vorher veranstaltete die unter der anregenden Führung von Karl Schäfer stehende Ortsgruppe Bamberg des Reichsverbandes deutscher Tonkünstler in der Aula des alten Gymnasiums ihr 2. Kammermusikkonzert. Im Mittelpunkt des Interesses stand hier die Uraufführung der Sonate Nr. 2 für Violine und Klavier des einheimischen Komponisten Max Schmidtkonz. Der Autor erweist sich in dem Werk auf der Grundlage moderner Ganzton- und Siebenklangharmonik, als ausdrucksgewaltiger Melodiker von stets vornehmer Haltung und erreichte gegenüber seiner 1. Sonate in a moll eine Intensivierung seiner originellen Tonsprache sowohl nach der energetischen wie nach der klangsinnlichen Seite. Von besonderem Reiz ist der, romantische Wesenszüge nicht ganz verleugnende 3. Satz, eine „Threnodie" von starker, echter Empfindung. Dem Rondo-Finale möchte man noch größere, thematische Gegensätzlichkeit und die größere Beschwingtheit des Schwesternsatzes aus der ersten Sonate wünschen. Ernst Schürer, vom Komponisten am klangvollen Neupertflügel begleitet, brachte mit edlem Geigenton und künstlerischer Einfühlung die Schönheiten des Werkes bestens zur Geltung, sodaß die beiden Ausführenden mit wohlverdientem Beifall überschüttet wurden. Auch eine „Musik für Oboe und Klavier" von Robert Brück-

mann, ein kapriziöses, aus dem Geist des heiklen Instruments heraus geschaffenes Werk kam durch Hans Schneider und Hugo Maier zu klangschöner und formklarer Darstellung. Die Wiedergabe des Beethovenschen Sextetts stand freilich unter einem ungünstigen Stern. Abgesehen von der auf mangelnde Proben zurückzuführenden Unsicherheit war es vor allem die rauhe, musikantische Art der Bläser, die den über das ewig schöne Werk hingegossenen Hauch edelster Tonpoesie völlig — weggeblasen hatte und das Werk bis zur Unkenntlichkeit entstellte.

Einer weiteren Uraufführung vokaler Art sei noch gedacht, die vom kleinen Chor des „Liederkranz" unter Valentin Höllers verständiger Leitung beim Herbstkonzert dieses führenden Gesangvereins unserer Stadt herauskam. Alfred Küffner, durch ein auch außerhalb Bambergs bekanntes Streichquartett vom Vorjahr her noch in guter Erinnerung, schrieb zwei modern anmutende und doch leicht eingängliche Chöre, in denen er seine volle Vertrautheit mit dem Männerchorsatz bewies. „Des alten Wanderers Rat" ist ein burschikos empfundenes, frisches Wandererlied von aparter Klangwirkung. Die „Amsel" bringt in kunstvoller Stimmführung in freier kanonischer Gestaltung ein Zwiegespräch zwischen Tenor und Baß. Beide Chöre wurden mit großem Beifall aufgenommen.

Auch das Bamberger Streichquartett der Herren Schärer, Bauer, Dr. Künkel und Knörl stellte sich für den Festabend des graphischen Vereins zur Verfügung, der sich auch außerhalb seines eigenen Betätigungsfeldes immer mehr zu einem angesehenen Kulturfaktor in unserer Stadt entwickelt. Mit einer stilechten und klangvollen Wiedergabe zweier Quartette von Haydn und Dvořák erntete die Vereinigung den vollen Beifall der auserlesenen Gesellschaft.

Die Oper am Stadttheater brachte unter Paul Hellers sorgfältiger Einstudierung in ausgezeichneter Darbietung Rossinis „Barbier" und Offenbachs „Hoffmanns Erzählungen" heraus, die neuerdings der Leistungsfähigkeit unseres Ensembles das beste Zeugnis ausstellen. Der gute Besuch all dieser Veranstaltungen, die in knapp einer Woche vor sich gingen, mag als erfreulicher Beweis für das steigende Kulturinteresse in unserer Stadt noch besonders gebucht werden. Franz Berthold.

BARMEN. Die Folgen der schlechten wirtschaftlichen Lage unseres Volkes treten im Musikleben des Wuppertales sehr stark auf. Statt der früheren sechs hat die Barmer Konzertgesellschaft diesen Winter nur drei Abonnementskonzerte und statt der bisherigen sechs jetzt nur vier Sinfoniekonzerte anzusetzen gewagt. Der Besuch dieser wenigen Veranstaltungen ließ in dem einen oder anderen Falle sehr zu wünschen übrig. Solistenkonzerte sind auf sechs beschränkt, vier davon in Elberfeld, zwei in Barmen. Das erste Konzert der von Generalmusikdirektor Franz von Hoeßlin begleiteten Konzertgesellschaft war dem Andenken des im vergangenen Sommer verstorbenen, langjährigen Dirigenten Professor Sronék gewidmet. Zu seinem Gedächtnis erklangen die von Schönberg instrumentierten Bach'schen Choralvorspiele „Schmücke dich, o liebe Seele, Komm, Gott, Schöpfer, heiliger Geist", welche in dieser Fassung gegenüber dem Original (als Präludium auf der Orgel) in ihrer Wirkung auf das Gemüt doch sehr abfallen. — Der einarmige Klaviervirtuose Paul Wittgenstein spielte R. Straußens Parergon technisch äußerst sicher und gewandt. — Ungleich wegen nicht überall ausreichender Besetzung der Solopartien war die Wiedergabe des gewaltigen „Te Deum" von Bruckner. Mit gesättigtem Wohlklang und innerer Beseelung sang der durch den U. Barmer Sängerchor verstärkte Chor. Eine geradezu glanzvolle Aufführung erlebte „Fausts Verdammung" von H. Berlioz unter Mitwirkung des Elberfelder Lehrergesangvereins, des Oratorienchores Barmen-Elberfeld, des Barmer Männergesangvereins und den Solisten Adelheid Armhold, Fritz Kraus (München), R. Bockelmann (Hamburg).

Unter Mitwirkung einheimischer Kräfte gab der Oratorienverein (Leiter H. Inderau) ein Kammerkonzert mit Werken neuzeitlicher Komponisten. Erwähnenswert ist von Th Blumer (Dresden) ein Sextett, dessen einzelne Sätze im alten, polyphonen Stil geschrieben, harmonisch einfach aufgebaut sind. Ziemlich bedeutungslos erwiesen sich sieben Gesänge aus der „chinesischen Flöte" von Th. H. Andernach. Eines überaus regen Zuspruches erfreute sich der 100. Musikabend des Siewert'schen Konservatoriums, auf welchem der Thomanerchor unter Professor Dr. Straubes Leitung erlesene Proben evangelischer Kirchenmusik (Motetten u. dgl. von Calvisius, Schein, Eccard, Kuhnau, Dulichius, S. Bachs wundervoller D-dur-Orchestersuite eingeleitet sitionen von Frescobaldi, Buxtehude und S. Bach musterhaft zu Gehör brachten. Das erste Sinfoniekonzert des städtischen Orchesters wurde mit S. Bachs wundervoller D-dur-Orchestersuite eingeleitet und Beethovens 7. Sinfonie beschlossen. Die Sopranistin Marianne Mörner-Stockholm sang stilgemäß und mit verinnerlichtem Ausdruck den ergreifenden Klagegesang aus der „Ariadne" von Monteverdi, ein Fragment aus der Kantate „Dido" von Marcello und verschiedene Lieder von F. Schubert. Das Wuppertaler Streichquartett erfreute durch ab-

geklärte Darbietung des Klavierquintettes (Op. 44) von R. Schumann, des Streichtrios von Dvorak und des herrlichen D-dur-Quartettes (K. V. 575) von Mozart. Eine große Anziehungskraft auf die Freunde klassischer Kammermusik übte das Klingler-Quartett aus, das uns Beethovens (Opus 95) f-moll-Quartett, G-dur-Trio (Opus 97), F-dur-Streichquartett (Opus 59) vollendet vermittelte.

Die seit mehreren Jahren bestehende Vereinigung der beiden Wuppertaler Bühnen hat sich, je länger um so mehr, als zweckdienlich und kulturfördernd erwiesen. Da in beiden Städten abwechselnd Opern und Schauspiele zur Vorstellung kommen, bleibt dem Künstler genügend Zeit und Ruhe, um sich mit ganzer Kraft ihren Aufgaben zu widmen. So sind denn auch in dieser ersten Winterhälfte eine Reihe wohlgelungener Aufführungen zu verzeichnen. Das ältere und neuere Kunstschaffen wird gleichmäßig berücksichtigt. Wieder ausgegeben wurde u. a. Donizettis Don Pasquale unter dem Spielleiter Wolfram Humperdinck wie den Gesangssolisten Hermine Kittel, Max Willinsky, Manfred Schäffer, Rudolf Weyrauch vor gut besetztem Hause. Gleichfalls beifällige Aufnahme fand Lortzings romantische Undine, mit unserer so sehr beliebten Ruta Beyer in der Titelpartie, die sie ganz hervorragend vertrat. Zur Neueinstudierung und erfolgreichen Wiederaufnahme in den Spielplan kamen: Rosenkavalier, Walküre, Siegfried; ferner die Volksoper Schwanda, der Dudelsackpfeifer von J. Weinberger; die Geisha von S. Jones, Friederike von Lehár. Zur erfolgreichen Erstaufführung gelangte Verdis „Macht des Schicksals". H. Oehlerking.

BERNBURG a. S. Um der immer größer werdendenden finanziellen Schwierigkeiten im Konzertbetriebe Herr zu werden, hatten sich im vorigen Jahre die drei Konzerte veranstaltenden Vereinigungen der Stadt, Oratorienverein, Konzertverein, Verein der Kaufleute und Industriellen zu einer Arbeitsgemeinschaft, dem „Konzertverbande", zusammengeschlossen. Außerdem nahmen die einzelnen Vereine, ihrem Eigenleben entsprechend, Sonderveranstaltungen in Aussicht, zu denen für die Verbandsmitglieder verbilligte Eintrittskarten verausgabt wurden. Der Versuch kann als restlos geglückt bezeichnet werden. Die drei Orchesterkonzerte, z. T. unter Mitwirkung des Oratorienvereinschores, die Aufführung des „Faust" von Berlioz fanden vor 800—1000 Zuhörern statt. Als Orchester war das „Hallesche Sinfonie-Orchester" unter B. Plätz verpflichtet, das seine Aufgabe stets zur größten Zufriedenheit löste, die Choraufführungen standen unter der Leitung von F. Bollmann. Neben diesen größeren Konzerten fanden eine ganze Reihe Solistenabende statt. — Auch für den jetzigen Konzertwinter sind vier Verbandskonzerte vorgesehen, von denen das erste neben einer ausgezeichneten Wiedergabe der c moll-Sinfonie von Brahms, dem Violinkonzert von Mendelssohn, hervorragend gespielt von Margit Lanyi, eine Uraufführung des jetzigen Leiters der hiesigen größeren Konzert- und Chorvereinigungen F. Bollmann „Sinfonischer Prolog" für großes Orchester brachte. Das Werk wurde, auch von der Kritik, sehr beifällig aufgenommen. Als weitere Verbandskonzerte sind festgelegt: La vita nuova von Wolf-Ferrari, ein Wagner-Strauß Orchesterabend unter Mitwirkung des Oratorienvereins, das Gewandhaus-Quartett und die Altistin Frl. Lehne-Leipzig. Der Oratorienverein brachte ferner ein Totenfestkonzert und wird auch, obwohl er in diesem Winter schon reichlich in Anspruch genommen wird, an seinem Karfreitagskonzert festhalten.

Der Konzertverein hat das Guarneri-Quartett verpflichtet und bringt ferner einen Solistenabend (Pianistin und Sängerin). — Daneben stehen die Konzerte der leistungsfähigeren Männerchöre, Zöllner-Verein und Lehrer-Gesang-Verein, ebenfalls unter Leitung von F. Bollmann. Das erste Konzert brachte Chöre von Hegar, Trunk, Heinrichs und Lieder von Trunk und Georg Schumann, gesungen von Lisa Kummer-Leipzig, ein zweites ist dem Volksliede gewidmet, hierzu haben die Schüler- und Schülerinnen der höheren Klassen sämtlicher Schulen freien Eintritt, das dritte wird ein Kirchenkonzert mit Werken neuerer Komponisten. — Im Stadttheater finden nunmehr wieder regelmäßig Schauspiele und Opernabende des Dessauer Friedrichstheaters statt. Auch hier ist bei vorzüglichsten Darbietungen der Besuch ein guter. m.

BOCHUM. Die erste Hälfte der Spielzeit brachte einige nicht sehr belangvolle Erstaufführungen. Die Sinfonie classique op. 25 von Serge Prokofieff präsentierte sich als wenig erfreuliche Angelegenheit, deren Erfolg nur auf die glänzende Wiedergabe zurückzuführen war. Der gewandte Komponist verarbeitet Mozartsche und Rameausche Einflüsse zu knapp geformten Sätzen und übersetzt die Klassiker in eine moderne Sprache, weil sie im Original anscheinend nicht mehr wirken. Musik aus zweiter Hand taugt aber meistens wenig, und so ist es hier auch. Abgesehen von der Gavotte und einigen Teilen des Finales geht man leer aus. Das Melodrama „Die Nachtigall" (nach Andersen) von Arnold Winternitz ist heute für ein öffentliches Konzert nicht mehr geeignet. Die Musik hat einige lyrische Höhepunkte, verliert sich aber

im übrigen in seichten Operettensingsang, der unverdaulich ist. Ellen Reichwein, die Gattin des Bochumer Generalmusikdirektors, sprach das Märchen mit schauspielerischen Gesten. Das blühende Melos ihrer edel klingenden, nur in der Höhe nicht ganz ergiebigen Stimme rettete den Erfolg, der für die Künstlerin groß und verdient war. Arthur Honeggers „Rugby" wurde vom Publikum als schlechter Scherz aufgefaßt. Brauchbare Filmmusik, weiter nichts. Sonst bestanden die Programme aus Werken klassischer und romantischer Komponisten, denen Prof. Leopold Reichwein am nächsten steht. Besonders Bruckner wird von Reichwein geradezu hinreißend und erlebniskräftig in inbrünstiger Ekstase interpretiert. Am Buß- und Bettag gab es eine hervorragende Aufführung von Händels „Samson" mit den Solisten Henny Wolff, Elisabeth Wiskott, Alfred Wilde und Ewald Kaldeweier. Im zweiten Konzert spielte Lubka Kolessa Chopins Klavierkonzert in f-moll. — Die Volkssymphoniekonzerte, die bei sehr billigen Preisen an Sonntagvormittagen stattfinden, erfreuen sich außerordentlich starken Zuspruchs. Hier spielten u. a. die Konzertmeister Hans Treichler (Violinkonzert in A-dur von Mozart) und Karl Fränkle (Cello-Konzert in g-moll von Händel). R. Wardenbach

COBURG. Der Beginn des Musikwinters 1929/30 brachte schon 3 Abende mit Darbietungen, die den Rahmen künstlerischer Ereignisse in Städten von der Größe Coburgs sprengen. Der „Sängerkranz", die Pflegestätte des Männergesangs, steckt sich weitere Ziele und veranstaltete als 1. Künstlerkonzert einen Kammermusikabend mit zwei köstlichen Werken dieser Musikgattung, nämlich mit Beethovens Septett in Es-dur op. 20 und mit Schuberts Oktett op. 166, die beide von dem verstärkten Bochröder-Quartett des Coburger Landestheaters mit prächtigem Stilgefühl exekutiert wurden. Im Künstlerkonzert des „Vereins" blies der Stuttgarter Clarinettist Prof. Dreisbach hauchzart und geigenhaft nobel Romanzen von Schumann, das Concertino von Weber und das prächtige Schubertsche „Der Hirt auf dem Felsen". Die „Gesellschaft der Musikfreunde" unter der äußerst rührigen Leitung des Hofkapellmeisters Fichtner bot ein Sinfonie-Konzert, wobei die Pianistin Lubka Kolessa-Wien zwei Klavierkonzerte (Chopin F-moll und Liszt Es-dur) mit bewunderungswertem Schwung trotz der riesigen technischen Schwierigkeiten meisterte. Das Orchester des Landestheaters spielte unter sicherer und anfeuernder Leitung seines 1. Kapellmeisters H. D. van Goudoever das duftige, gemütvolle Elfenstück „Ein Sommernachtstraum" von Mendelssohn und zum Schluß die Lisztsche Zweite Ungar. Rhapsodie. Dr. Tr.

ESSEN. Max Fiedler, der verdienstvolle Leiter des städtischen Musikwesens, setzte die Reihe der wieder zum Ereignis gewordenen Winterkonzerte fort und brachte im Christmonat unter Mitwirkung des Essener Musikvereins Bachs „Weihnachts-Oratorium" zu eindrucksvoller Wiedergabe. Von den Solisten befriedigte neben Emmi Leisner am meisten der Bassist Hermann Schey. Sergei Rachmaninows einziger Klavierabend war ein seltener Genuß. Chopin, Liszt und eigene Werke bildeten die Vortragsfolge des großen Klaviermeisters, der mit hoch über der Sache stehender Technik den Inhalt allbekannter Kompositionen ganz aus seiner Persönlichkeit heraus zu packendem Erlebnis gestaltete. Das Paul Lehmann-Quartett und die Essener Trio-Vereinigung [Lehmann (Violine), F. Anger (Cello), H. Anger (Klavier)], denen es bei der Fülle der Veranstaltungen nicht leicht gemacht wird, an die Öffentlichkeit zu treten, ließen sich in ihrem idealen Streben nicht beirren und gaben unter Mitwirkung von Heinrich Blasel, Bariton am Essener Opernhaus, einen wohlgelungenen Kammermusikabend (Dvořák-Quartett op. 96; Rachmaninow-Trio op. 9, Lieder von R. Strauß und H. Wolf). Musikdirektor Otto Helm, der Leiter der Kruppschen Chorvereinigungen, zeigte in einem Chorkonzert des M.G.V. „Gemeinwohl" die künstlerische Entwicklung des deutschen Männergesanges und erweckte in dem „Festkonzert zum 30jährigen Jubiläum des Kruppschen Bildungsvereins" Bruchs „Lied von der Glocke" mit Mia Neusitzer-Thoenissen, Grete Buchenthal, Valentin Ludwig und Bruno Bergmann als Solisten zu neuem Leben. Im Opernhause fand die westdeutsche Uraufführung von Alban Bergs „Wozzeck" in Anwesenheit des Komponisten statt. Das Werk wurde jedoch recht kühl aufgenommen, obgleich Rudolf Schulz-Dornburg als musikalischer Leiter und die Darsteller sich nach besten Kräften dafür einsetzten. Als Bereicherung des Spielplanes ist hier neben Verdis „Maskenball" und „Rigoletto" Wagners „Lohengrin" zu buchen, in dem die Ortrud der hervorragenden Altistin Anny Andrassy die tiefsten Eindrücke hinterläßt. Dr. Otto Grimmelt.

ERFURT. (Uraufführung des Weihnachtsoratoriums von Richard Wetz.) Wetz ist die tiefreligiöse, alltagsabgewandte Natur, um uns nach seinem Requiem auch noch dieses überwältigend schöne Weihnachtsoratorium (op. 53) zu schenken. Wie in seinem Liederzyklus „Nacht und Morgen" kommt er zu dem Ganzen durch Zusammenschluß ursprünglich selbständiger und einzelner Gedichte und errichtet sich aus einer Reihe alter deutscher Liedertexte das Gerüst für ein dreitei-

liges, an Gegensätzen und inneren Steigerungen reiches Oratorium. Ältere Melodien, etwa alte Weihnachtslieder, sind nicht verwendet. Hauptträger der erzählenden Teile ist eine Baritonstimme; aber wenn auch diese Partie etwas an den Evangelisten erinnert, so liegt ihr doch kein biblischer Text zugrunde. Gelegentlich verbindet sich eine Sopranstimme mit dem Bariton. Wesentliche, meist überaus dankbare, freilich schwierige Aufgaben fallen dem Chor zu. Nach der „Verkündigung" behandeln die Hauptteile des Werkes die Anbetung durch die Hirten und die Heiligen drei Könige. Die stille Versunkenheit der Szene vor dem Kripplein ist umschlossen von grandiosen Bildern der Lobpreisung. Es steckt ungeheure Arbeit in dieser Partitur. Aber der Hörer empfindet das Kunstvolle nicht als mühsam erarbeitet, sondern als unmittelbare Eingebung des Impulses, der im schaffenden Genius verborgen ist. Bewundernswert die Leichtigkeit, mit der Wetz jetzt das Orchester behandelt. Wie das Werk frei ist von der Schablone älterer Oratorienkomponisten, so ist es auch frei von der uniformierenden und uniformen Satzkunst der „neuen Musik". Dabei ist seine Diktion völlig modern. Er liebt dissonante Reibungen, er liebt auch selbständige Stimmführung. Aber alle formelle Gestaltung ist dem Klang untergeordnet. Der Geist, aus dem heraus dieses Oratorium entstanden ist, macht es zu einer eigenartigen, fast isolierten Erscheinung, die einen besonderen Platz in der Literatur erheischen wird. Die Tatsache, daß mehrere größere Städte noch in diesem Jahr das wundervolle Werk aufführen werden, läßt darauf schließen, daß die musikalische Welt dem Oratorium diesen Platz einräumen wird. Damit wäre einmal einem Werke Gerechtigkeit geworden, das nicht nur von einer Modewelle, einer Feuilletonphrase hochgehalten wird. Die Aufführung durch die „Erfurter Konzertvereinigung" unter Leitung des Komponisten und mit Joh. Willy, Frankfurt (Bariton) und Helene Fahrni, Köln (Sopran) als Solisten hinterließ tiefe Eindrücke.

Dr. Buker.

MÜNCHEN. Eine „Symphonie choreographique" nennt Artur Honegger seine Ballett-Pantomime „Skating Rink" (kann man dafür keinen deutschen Titel finden oder fürchtet man dann für die Zugkraft?), deren Uraufführung sich die Münchener Staatsoper gesichert hatte. Eine Vision des modernen Lebens in asketisch strenger Stilisierung taucht vor unserem Auge empor: ein nächtlicher Eislaufplatz, auf den bunte Lampen gespenstigen Schein streuen, während im Hintergrunde die unheimlichen Silhouetten der Hochhäuser aufwachsen. In ewig gleichem Rhythmus, dem durch das ganze Werk hindurch festgehaltenen $\frac{6}{4}$-Takte, gleiten die Paare über die Fläche, eine dramatisch bewegtere Liebes- und Eifersuchtsepisode schiebt sich ein, dann geht das Treiben auf der Eisbahn seinen alten Gang weiter in seltsam fahler, fast geistloser Monotonie. Denn auch die Orchesterfarben sind eigenartig licht- und glanzlos gewählt; die unterirdischen Erregungsströme, die trotzdem das Werk durchrauschen, künden sich vorwiegend in dynamischen Schattierungen an. Abzweigungen von den Pfaden tonaler Gebundenheiten finden, wie bei Honegger kaum anders zu erwarten, mehrfach statt, werden indes diesmal nicht zur absoluten Regel erhoben. Eine matte Allegorie, die der Komponist im Verzeichnis seiner Schöpfungen wohl selbst lediglich als „Parergon" bezeichnen wird! — Der szenischen Gestaltung und Phantasie steckt die programmatisch durchaus nicht eindeutig festlegende Musik verhältnismäßig weite Grenzen; Heinrich Kröller löste die schwierigen Probleme der Gruppen- wie der Einzeltänze in gewohnt sicherer und einfallsreicher Weise. Am Pulte saß Paul Schmitz; ihm ward damit keine sonderlich dankbare Aufgabe. Wo nichts zu interpretieren ist, hat selbst der beste Interpret sein Recht verloren!

Eine weitere Uraufführung brachte das vierte Abonnementskonzert der Musikalischen Akademie unter Hans Knappertsbusch. Waldemar v. Baussnern, dem Münchener Konzertpublikum durchaus nicht unbekannt, trat mit seiner neuen, fünfsätzigen Orchestersuite „Dem Lande meiner Kindheit" auf den Plan. Am unmittelbarsten wirkt diese von hohem technischen Könnertum und ausgeprägtem Klangsinn zeugende Schöpfung in jenen Teilen, wo wie im „Csardas" oder im „Wiener Ländler" die Erinnerung des Komponisten in lokalkoloristischen Wonnen schwelgen kann. Auch in der „Ungarischen Trauermusik" äußert sich der Impuls echten und männlichen starken Fühlens; sonst gibt sich Baussnern seiner Neigung zum Pomphaften, Theatralischen und Pathetischen zuweilen allzu hemmungslos hin. Es scheint, als ob der Künstler, ein ehrlicher Wahrer und Hüter der Form, seinen Wein mitunter etwas verdünnen müsse, um diese ganz zu erfüllen. So virtuos auch Baussnerns Könnertum sich gibt, man merkt sofort, an welchen Stellen diese Virtuosität und leider nur sie allein am Werke ist. Auch die markige Dirigentenhand von Hans Knappertsbusch, die keinen Takt des Werkes ungefüllt ließ, konnte die Schöpfung dieser Gefahr nicht völlig entreißen, so daß der Gesamteindruck etwas zwiespältig blieb, wenngleich der äußere Erfolg unbestritten war.

Dr. W. Zentner.

REGENSBURG. Im Stadttheater (Direktion Dr. Hubert Rausse) brachte der Regensburger Domchor unter Leitung des Domkapellmeisters Dr. Schrems Humperdincks „Hänsel und Gretel" zur Aufführung. Die Regie führte Opernsänger Wilh. Lehnert. Dieser Aufführung kommt über den rein örtlichen Erfolg eine prinzipielle Bedeutung zu. Schon in unserem letzten Hefte konnten wir melden, daß Dr. Ronald Cunliffe mit den Jungens der Latymer-Schule zu Edmonton vier vortrefflich gelungene Aufführungen der „Zauberflöte" veranstaltete. Der Regensburger Erfolg geht weit darüber hinaus. Bis jetzt war das Stadttheater, das 1050 Plätze faßt, schon zehnmal bis auf den letzten Platz ausverkauft. Humperdincks Werk birgt ja aber auch so viele Schönheiten, die den jugendlichen Sängern (Hänsel und Gretel sind beide erst zehn Jahre alt) wie auf den Leib geschrieben erscheinen! Mag das Werk in einigen wenigen Einzelheiten die Grenzen der gesanglichen Anlagen der Sänger hart berühren, so ist doch gleichzeitig das natürliche Spiel der Kinder (dem glänzenden Spielleiter Lehnert gebührt hier ein Extralob) so ungezwungen und fröhlich, daß man allen Kindern anmerkt, es macht ihnen Freude sich in diesem Spiel zu bewegen. Domkapellmeister Dr. Schrems leitet das Ganze mit überragendem Geschick. Solisten, Chor und das verstärkte Orchester folgen willig seiner begeisternden Stabführung. Erst vor kurzem hatte er in einer zweimaligen Aufführung von Händel's „Messias" bewiesen, daß er den Domchor wieder auf seine alte gesangliche Höhe geführt hatte, die seinen Ruhm durch die deutschen Lande klingen ließ. Während es aber damals um den orchestralen Teil noch etwas schwach bestellt war, zeigte Dr. Schrems diesmal, daß er eine schwierige Partitur wie diejenige Humperdincks in all ihren Feinheiten zu meistern versteht und so gelang es ihm das Werk in einer selten erlebten wundervollen Einheit herauszubringen. Diese gleichheitlich vortreffliche Leistung in Ensemble- und Chorgesang und -Darstellung und im Orchesterpart schuf auch erst den großen nachhaltigen Erfolg des Werkes im sonst sehr kritisch veranlagten Regensburger Publikum. Es zeigte sich, daß wirklich gute abgerundete Gesamtleistungen trotz Radio, telefonischer Opernübertragung, Grammophon, Tonfilm und sonstigen technischen Errungenschaften das Publikum in Scharen in die Oper strömen läßt, da alles andere eben doch mehr oder weniger ein Surrogat des lebensvollen Gesamtkunstwerkes bleiben muß. Während anderwärts die Oper um ihre Existenz kämpft, können wir hier mit Freuden immer erneut feststellen, daß die Anteilnahme für jede gute Operndarbietung ständig im Wachsen ist.

B.

AUSLAND.

HERMANNSTADT. Nach den Gipfelereignissen im Frühherbst: den Gastkonzerten des Berliner Sinfonieorchesters unter Dr. Kunwald und dem Wiener Operngastspiel unter Dr. Ludwig Kaiser, trat in unserem Musikleben eine kurze Atempause ein. Es war, als ob man sich nach diesen Spitzenleistungen nicht gleich mit Eigenem hervorgetraut hätte. Aber auch wirtschaftliche Gründe sprachen mit, denn, sind diese schon bisher fühlbar gewesen, so begannen die noch immer nicht durchgeführte Stabilisierung unserer Währung, die mit dem Regierungswechsel verbundene Unsicherheit in der zukünftigen Gestaltung der Dinge, bei uns Deutschen gesteigert noch durch die wirtschaftliche Not unserer Kirche und Schule, auf den Besuch unserer Konzerte sich immer bedenklicher auszuwirken, und nur ein gründlicher Abbau in den Eintrittspreisen konnte den Ausgleich einigermaßen herstellen. Dann aber begann ein Wettlauf in den Konzertveranstaltungen, vor allem der Vereine, die sich alle beeilten, ihre satzungsmäßigen Konzerte noch vor Abschluß des Jahres unter Dach und Fach zu bringen. Den Reigen eröffnete die gemeinsame Schubert-Feier des Hermannstädter Musikvereins und des Männerchors „Hermania". Neben der Rosamunde-Ouvertüre und der großen C-dur-Symphonie gelangte das Stabat mater in F (1816 —Klopstock) für Chor, Soli und Orchester zur Aufführung. Es war eine mustergültige Wiedergabe des abwechslungsvollen Werkes, den Traditionen beider Vereine durchaus würdig. Musikdirektor Alfred Nowak, der als musikalischer Leiter und Chormeister beiden Vereinen und auch der den Grundstock des Musikvereinsorchesters bildenden Stadtkapelle vorsteht, hat diese zu wunderbarer Einheit zusammengefaßt. Gleicherweise als Orchester- und Chordirigent stellt er in unserem Musikleben eine Persönlichkeit dar, der wir schon bedeutungsvolle musikalische Taten verdanken können. Anschließend kann erwähnt werden, daß die „Hermania" gleichfalls unter Nowaks Leitung auch mit einem eigenen Chorkonzert hervorgetreten ist. Der sich in der Hauptsache aus geistigen Berufen zusammensetzende Chor verfügt über vorzüglich geschultes, sehr musikalisches Stimmenmaterial. Im Konzert fanden besonderen Anklang Volkmar Andreaes „Auf dem Canale grande" und Paul Richters Chöre „Die schwarze Laute" (O. J. Bierbaum) und „Februarschnee" (Caesar Flaischlen). Paul Richter ist ein siebenbürgischer Komponist (gegenwärtig Musikdirektor in Kronstadt), von dem in letzter Zeit auch in Deutschland öfters gesprochen wurde und dessen Dritte Sinfonie (g-moll) soeben bei Simrock

zur Herausgabe kommt. Richter zeigt sich in beiden Chören von seiner liebenswürdigen Seite, als ein Meister, der mit dem Chorsatz vertraut ist und — besonders im zweiten — seine eigenen Wege geht. Der stattliche Hermannstädter Männergesangverein, der durch seine Deutschlandfahrt noch in Erinnerung sein dürfte, gab am 6. Dezember sein satzungsmäßiges Winterkonzert. Dem Verein stehen schon rein chormäßig durch seine Unterabteilungen „Madrigalchor" und „Doppelquartett" die Mittel zur Verfügung, um, ergänzt mit solistischen Vorträgen, Abwechslungsvolles bieten zu können. Da hat Musikdirektor Arthur Stubbe als ein Führer von feinem Geschmack und großem Wissen dem Verein eine wichtige Erweiterung gegeben und die künstlerischen Möglichkeiten wesentlich vergrößert. Das Ereignis des Abends war die Uraufführung von v. Baussnerns dem Männergesangverein gewidmeten Chor „Wer weiß wo?" (Detlev v. Liliencron). Das Werk fesselt schon durch seine eigenartige Besetzung: Männerchor mit Baritonsolo und Begleitung von zwei Trompeten, zwei Hörnern und Pauken. Baussnern ist bekanntlich der Meister seltener Klangmischungen, seine re[illegible] Kammermusik weiß viel davon zu erzählen, aber auch sonst überall in seinen Kompositionen hat er Instrumente und menschliche Stimmen zu interessanten farbigen Bindungen vereinigt. In diesem Chor ist ihm dies besonders gut gelungen. Die vier Blechinstrumente, verstärkt mit Pauken, geben dem Chor jene stählerne Grundlage, die in der Stimmung von Krieg und Tod das ganze Werk beherrscht. Ganz wunderbar ist diese Stimmung hier festgehalten, die ihren Höhepunkt dort erreicht, wo zu den Worten des Baritonsolos „Ihm nahe lag ein frommes Buch ..." die Trompete das Volkslied „Es ist ein Schnitter, heißt der Tod" intoniert. Der Chor bewältigte seine schöne und dankbare Aufgabe mit liebevoller Aufmerksamkeit und allerbestem Gelingen. W. v. Baussnern kam im übrigen auch bei einer anderen Gelegenheit zu Wort, in einer hier nach Leipziger Thomaner-Muster von unserem Stadtkantor und Organisten Franz Xaver Dreßler mit seinem Brukenthalknabenchor eingerichteten „Motette", und zwar mit seinem achtstimmigen Hymnus im Stile der alten Meister. Das Werk, dessen Idee bei Gelegenheit des Siebenbürgischen Baussnernfestes 1926 gerade unter dem Eindruck des schlichtklaren Singens unserer jugendlichen Sängerschar entstand, ist ein wunderbar gelungener Wurf. Das Archaistische ist hier nicht die inhaltlose Kopie überkommener Formen, sondern sowohl in der eigenartigen Stimmführung als auch in dem Reichtum der Gedanken eine glückliche Vermischung alter Formen mit neuem Geist, was in der klar disponierten Schlußfuge besonders zum Ausdruck kommt. Noch von zwei Chorkonzerten sei zum Schluß die Rede: des Vereins sächsischer Kaufleute (die jüngeren kaufmännischen Angestellten) und des Vereins jüngerer deutscher Gewerbetreibender. Beide brachten mit Solovorträgen (Liedern) abwechselnde Männerchöre. Der erstere hat sich schon mit dem Untertitel seines Programmes „Das deutsche Volkslied" auf ein bestimmtes Gebiet eingestellt und bot unter der umsichtigen Leitung seines Chormeisters Amandus Fedder in der bunten Folge von Chorvolksliedern durchaus Beachtenswertes. Am zweiten Weihnachtsfeiertag gibt der Verein jüngerer deutscher Gewerbetreibender alljährlich sein traditionelles Chorkonzert. Von Musikdirektor Karl Glückselig, seinem Chormeister, in stets arbeits- und sangesfreudiger Verfassung und Wohldiszipliniertheit erhalten, hat er auch diesmal sich mit durchwegs guten Leistungen hervorgetan.

Dr. R. Burmaz.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Die „Vereinigung für zeitgenössische Musik" in München veranstaltet vom 7. bis zum 12. März eine zweite „Neue Musik-Woche". Das Musikfest umfaßt zwei Orchesterkonzerte unter Leitung von Adolf Mennerich; zwei Uraufführungen von Karl Marx und Werner Egk sind vorgesehen, ein Werk von Strawinsky und der Lindberghflug von Weill; Alexander Tscherepnin wird sein Klavierkonzert spielen. An drei Abenden soll Gemeinschaftsmusik gemacht werden, in deren Rahmen auch das Lehrstück von Brecht-Hindemith aufgeführt werden soll. In Platzkonzerten soll Militärmusik von Toch, Hindemith, Křenek und Weill gespielt werden. Das Programm wird durch kirchliche Chormusik des 10. und 12. Jahrhunderts, die im Dom unter Professor Berberich vorgetragen wird, ergänzt.

Würzburg plant im heurigen Jahre verschiedene Festlichkeiten. Für die zum Gedächtnis des 700. Todestages Walthers von der Vogelweide in Würzburg beabsichtigten Festlichkeiten ist folgendes Programm aufgestellt: Am 3. und 4. Mai findet ein Festakt in Form einer Morgenfeier im Kaisersaal der Residenz und die Huldigung der Sänger im Ehrenhof vor dem Waltherstandbild statt. Das Sängerfest des Mittelmainischen Gaus des Deutschen Sängerbundes am 14. und 15. Juni bringt eine Serenade auf dem Residenz-

platz und eine Beleuchtung von Stadt und Feste. Am 8. Juni trifft sich die deutsche und österreichische Wanderjugend in Würzburg, vom 21. bis 26. Juni wird das neunte Mozartfest im Kaisersaal der Residenz abgehalten.

Die Organistin Frieda Michel-Suck veranstaltete in der Kirche zu St. Nicolai (Mühlhausen i. Th.) ein Kirchenmusikfest zur Ehrung alter und neuerer Mühlhäuser Kirchenkomponisten. An zwei Tagen kamen Werke von Bach, Möller v. Burgk, Ahle, Neumark, Mothes, Eccard u. a. zur Aufführung. Die Presse äußerte sich über den künstlerischen Eindruck sehr anerkennend und bezeichnete die Veranstaltung als ein Ereignis für die alte Bachstadt.

Die Berliner Festspiele 1930, die in der Zeit vom 24. Mai bis 15. Juni stattfinden, werden infolge der Wirtschaftskrise von auswärtigen Gastspielen absehen, mit Ausnahme von zwei Toscanini-Konzerten. Außer einigen Neuheiten in Oper und Konzertsaal werden wiederum historische Schloßkonzerte dargeboten.

Im Juni ds. Js. bringt die „Neue Musik Berlin 1930" (veranstaltet von der Rundfunkversuchsstelle bei der Staatlichen Hochschule für Musik in Berlin) Aufführungen von Haus- und Liebhabermusik für pädagogische Zwecke, Rundfunkmusik (Hörspiele und Unterhaltungsmusik), szenische Stücke mit Musik, Anfragen und Einsendungen sind zu richten an: „Neue Musik Berlin 1930", Berlin-Charlottenburg, Rundfunkversuchsstelle, Fasanenstraße 1. Die „Neue Musik Berlin 1930" will eine Fortführung der vorjährigen „Deutschen Kammermusik Baden-Baden" sein, die ja ihrem Namen nicht mehr gerecht wurde. Die Veranstaltung dürfte nunmehr nach der zuletzt genommenen Entwicklung bei der Rundfunkversuchsstelle in die rechte Obhut gekommen sein. Damit müssen wir aber zugleich wohl bedauerlicherweise annehmen, daß die mit so großen Erfolgen ins Leben getretenen und in ihrer Art einzigen Kammermusikfeste Donaueschingen nunmehr endgültig zu Grabe getragen wurden. An die Donaueschinger Kammermusikfeste knüpften sich auf Grund der damaligen Programme und Leistungen berechtigte große Hoffnungen, die aber eben nur in einem „Kulturwinkel" wie es Donaueschingen war, nicht aber im Großstadtgetriebe ihre Erfüllung finden konnten. Die einseitige Entwicklung dieser Veranstaltungen in Baden-Baden nach der rein experimentellen Seite hin hat jetzt konsequenter Weise Anschluß bei der Rundfunkversuchsstelle in Berlin suchen und finden lassen.

Nach Mitteilungen des Allgemeinen Deutschen Musikvereins wurden für das diesjährige deutsche Tonkünstlerfest an Chorwerken zur Uraufführung angenommen: „Der Tod des Oedipus" von Konrad Beck; Vier Kammerchöre von Alfred Fischer-Krefeld und „Triologia sacra" von Orboussier.

Das diesjährige Sängerfest des 11000 Mitglieder zählenden „Berliner Sängerbundes" wird am 1. Juni in Berlin stattfinden. Vorgesehen sind Festkonzerte in den Ausstellungshallen, sowie Festzug mit Festakt. — Der Sängertag des deutschen Sängerbundes findet nach Ostern in Leipzig statt.

Das 4. Rheinische Musikfest findet am 12. bis 15. April 1931 in Essen statt. Dazu gelangt der Beethovenpreis des P. V. erneut zur Verteilung. In den Prüfungsausschuß hierfür wurden gewählt: Dr. Walter Georgii (Köln), Prof. Dr. Heinrich Lemacher (Köln), K. H. Pillney (Köln), Konzertmeister Hermann Grevesmühl (Duisburg), Generalmusikdirektor Rudolf Schulz-Dornburg (Essen). Ferner wurde beschlossen, aus den angesammelten Geldern des Verbandes eine Wohlfahrts-Stiftung zu errichten, deren Zinsen bedürftigen Mitgliedern für Erholungsreisen usw. zukommen sollen.

Markus Rümmelein, der bekannte Vorkämpfer für moderne Musik in Nürnberg, plant in Verbindung mit einer Rheinischen Kunstausstellung die Veranstaltung Rheinischer Komponistenabende in Nürnberg und bittet rheinische Komponisten Programmangabe und Material für diesen Zweck an ihn Pirkheimerstraße 47 zu senden. Orchesterwerke kommen hierfür zunächst noch nicht in Frage.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Wie wir erfahren, hat sich der „Bund freier Musiklehrkräfte E. V.", Sitz Berlin, mit dem „Westdeutschen Musiklehrerverband E. V.", Sitz Köln, zu einer Arbeitsgemeinschaft mit dem Ziel späterer Verschmelzung zusammengeschlossen. In zahlreichen Zuschriften aus allen Teilen des Reichs kommt deutlich zum Ausdruck, daß die kulturelle Notwendigkeit der Bundesgründung unter einem freien, von behördlichen Einflüssen beruflich unabhängigen Führer weitgehend anerkannt wird. Die Anschrift des Bundesvorsitzenden lautet: Musikpädagoge Johannes Weidauer, Berlin-Lichtenberg, Prinz Albertstraße 5.

Der Provinzalverband Rheinland des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer hielt in Köln seine Hauptversammlung ab. Die Vorstandswahlen ergaben folgendes Resultat: 1. Vorsitzender: Musikdirektor Adolf Siewert (Barmen), 2. Vors.: Dr. Walter Georgii (Köln), Schriftführer: Dr. Hans Albrecht (Essen) und Stadtorganist Jacobus Menzen (Düsseldorf), Schatzmeister Direktor G. Gumprecht (Bonn).

Beirat: Prof. E. Jos. Müller (Köln), Direktor Hubert Schnitzler (Essen), Dr. Eduard Kreuzhage (Duisburg), Kammermusiker Paul Krüger (Düsseldorf), Marga Lehner (Bonn), Musikdirektor Gustav Mombaur (Langenberg).

KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Ein Lehrerabend der Westfäl. Schule für Musik in Münster war ausschließlich alter Kammermusik unter Verwendung eines Neupert-Cembalos und Beibehaltung der alten Originalbesetzung gewidmet. In die Ausführung teilten sich: GMD. Dr. v. Alpenburg und Dr. Hermann Enßlin (Cembalo), Konzertmeister Göhre und Renger (Violine und Gambe), Kammermusiker Hoffmann (Flöte).

Privatmusiklehrerprüfungen finden am 18. März in Münster und am 24. März in Dortmund statt. Bewerbungen sind bis 5. März einzureichen.

Ende März findet die Aufnahme in die Meisterklassen für Komposition der Professoren Gg. Schumann, A. Schönberg und H. Kaminski an der Berliner Akademie der Künste statt. — Die Anmeldungen für die Hochschule für Musik (Berlin) haben bis 15. März zu erfolgen.

Das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht in Berlin veranstaltet vom 27. März bis 18. April 1930 einen Staatlichen Lehrgang für Musiklehrer und -lehrerinnen an Kindergärtnerinnenseminaren. In Ausnahmefällen sind auch Jugendleiterinnen zur Teilnahme berechtigt. Der Arbeitsplan dieses Kurses, der täglich 4 bis 5 Stunden in Anspruch nimmt, umfaßt Stimmbildung (Chorsingen), Musikerziehung (Methodik), Gehörbildung, Liedkunde, Rhythmik und Sprecherziehung. Dozenten: Studienrätin Maria Cäcilia Geis, Studienrätin Susanna Trautwein, Professor Charlotte Pfeffer, Vilma Mönckeberg-Kollmar. Einzelreferate: Frl. Abicht, Leiterin des Jugendheims, Berlin, Professor Dr. Schünemann, Professor Dr. Moser, Professor Dr. Dessoir. Die Teilnehmergebühr beträgt 25 M. Nähere Auskunft erteilt die Musikabteilung des Zentralinstitutes für Erziehung und Unterricht, Berlin W 35, Potsdamer Str. 120, die auch Programme versendet.

Das musikalische, philosophische und romanische Seminar der Universität Berlin veranstaltet zusammen mit der Musikabteilung des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht, Berlin, einige Deutsch-Französische Austauschvorträge auf musikalischem Gebiete. Die Vorträge der französischen Gelehrten fanden im Februar im Hörsaal III des Aulagebäudes der Universität Berlin statt und zwar: 17. Febr.: André Pirro, Musikhistoriker an der Sorbonne: „La Musique dans les Universités Françaises". 24. Febr.: Jean Chantavoine, Generalsekretär des Conservatoire national de Musique et de Déclamation: „L'Education Musicale en France et le Conservatoire de Paris". Die beiden deutschen Vorträge werden im Mai in Paris stattfinden und zwar: 12. Mai: Prof. Dr. Arnold Schering von der Universität Berlin: „Die Musikwissenschaft im geistigen Leben Deutschlands". 19. Mai: Prof. Dr. Willibald Gurlitt von der Universität Freiburg i. Br.: „Die musikpädagogische Bewegung in Deutschland". Die Vorträge finden in der Sprache der Referenten statt.

Bei dem Preisspiel der Berliner Musikhochschule um die von den Firmen Julius Blüthner, Leipzig und Grotrian-Steinweg, Braunschweig gestellten Flügel erhielten die Studierenden: Herr Artur Balsam, Herr Josef Fidelmann und Frau Prudentia Schulz-Olbrich je einen Konzertflügel.

Alte studentische Chormusik in der Berliner Universität. Die Hochschulgruppe des Deutschen Sprachvereins, Zweig Berlin, veranstaltete in der alten Aula der Universität Berlin einen Vortrags- und Musikabend, an dem Prof. Dr. Hans Joachim Moser, der Direktor der Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik, über die „Blütezeit deutscher studentischer Chorlyrik" sprach. Prof. Moser betrachtet als diese Blütezeit die vom ausgehenden Mittelalter bis etwa zum Beginn des 18. Jahrhunderts, eine Zeit, deren kostbares Liedgut heute fast unbekannt sei, dessen musikalischer und volkstümlicher Wert aber seine Wiedererweckung als äußerst wertvoll erscheinen lasse. Unter Leitung von Prof. Moser brachten sodann Studenten und Studentinnen der Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik durch teils instrumental begleiteten Chorgesang eine Reihe der prächtigsten Sätze jener Zeit zu Gehör. Sowohl die Lieder in dem verballhornisierten Studentenlatein oder dem kräftigen Schänkendeutsch ihrer Zeit, wie die etwas zarteren Lieder an das „Studentenliebchen" gefielen den zahlreichen Zuhörern aufs beste. In seinem Schlußwort gab Prof. Moser der Hoffnung Ausdruck, daß mit der Pflege des guten gebräuchlichen Studentenliedes und der Wiedererweckung der alten akademischen Musik unserer deutschen Meister auch die im letzten halben Jahrhundert etwas zu kurz gekommene neuschöpferische Tätigkeit wieder mehr zu ihrem Recht kommen möge.

Die aus dem Bad. Konservatorium für Musik hervorgegangene Bad. Hochschule für Musik in Karlsruhe ist seit ihrer vor Jahresfrist erfolgten Gründung mächtig emporge-

blüht und hat ſich in dieſer kurzen Zeit ihres Beſtehens unter der Leitung von Direktor Franz Philipp eine Bedeutung verſchafft, die weit über die Grenzen des Landes hinausreicht. Daraufhin deutet nicht allein die reſpektable Geſamtſchülerzahl beider Anſtalten, die in ſtetiger Zunahme die Zahl 1000 bereits überſchritten hat, ſondern auch der ausgezeichnete Ruf, den die Hochſchule durch ihre Konzertveranſtaltungen und durch ihre wiſſenſchaftlichen Vorträge und Vorleſungen in der Muſikwelt erlangt hat. Die zu Beginn des erſten Schuljahres erfolgte innere Neuorganiſation, welche ſich den erweiterten Bedürfniſſen anpaſſen mußte, hat ſich in jeder Hinſicht bewährt. Die Hochſchule fördert beſonders Kandidaten für die ſtaatlichen Prüfungen zur praktiſchen und theoretiſchen Reife. Es empfiehlt ſich eine möglichſt frühzeitige Anmeldung zu den im Einzelunterricht erteilten inſtrumentalen und vokalen Fächern, wie auch zu den zahlreichen theoretiſchen Klaſſen, für deren Beſuch kein beſonderes Honorar berechnet wird. Die Badiſche Hochſchule für Muſik in Karlsruhe vergibt dank dem Entgegenkommen der Landeshauptſtadt Karlsruhe jedes Jahr etwa 15 000 M. für Stipendien an begabte und unbemittelte Studierende, ſodaß alſo in beſonderen Fällen ein erfolgverſprechendes Berufsſtudium auch bei ungünſtigen finanziellen Verhältniſſen ermöglicht werden kann. Das diesjährige Sommer-Semeſter beginnt am 1. Mai 1930. Anmeldungen zu den Aufnahmeprüfungen, welche am 29. April für das Muſiklehrer-Seminar und am 30. April für die Hochſchule ſtattfinden, ſind bis ſpäteſtens 1. April an die Verwaltung der Hochſchule zu richten.

Die Weſtfäliſche Schule für Muſik (Leitung: Dr. Rich. von Alpenburg und Dr. Rich. Greß) in Münſter i. W. veranſtaltete in letzter Zeit mehrere Vortragszyklen und Einzelvorträge aus dem Beſtreben, über den eigentlichen Rahmen des Unterrichtsbetriebes hinaus auch mit den muſikfreudigen Liebhabern der Stadt Fühlung zu gewinnen. In muſikaliſchen Abendkurſen wurden behandelt: 1. Die Sinfonien Beethovens. 2. Einführung in die allgemeinen Grundlagen zum Verſtändnis der Muſik. 3. Goethe im Lied ſeiner Zeitgenoſſen. 4. Entwicklung und Grundlagen der Muſik der Gegenwart. 5. Hugo Wolf und das Lied.

Chorſchule in Hamburg. In Hamburg iſt, unter der Leitung des Stimmpädagogen Otto Brömme, im Vogt'ſchen Konſervatorium für Muſik, eine Chorſchule zuſtande gekommen. Um jedem an einer Chorpflege interſſierten Liebhaber eine grundlegende ſtimmliche und muſikaliſche Einführung und Weiterbildung, und zwar praktiſch, vermitteln zu können, ſind die Preiſe volkstümlich gehalten. Die Chorſchule bezweckt keineswegs die Neugründung eines Chores, ſondern will den bereits beſtehenden Chorvereinigungen durch Aus- und Heranbildung von ſtimmlichen und muſikaliſchen Kräften dienen und dadurch ihre Leiſtungsfähigkeit fördern. — Wir finden den Gedanken, derartige Geſangsſchulen einzurichten — ſchon der alte Zelter ging in dieſem Sinne vor — vortrefflich.

PERSÖNLICHES

Wie die Zeitungen melden, hat der berühmte ruſſiſche Baſſiſt F. Schaljapin infolge einer Operation die Stimme vollkommen verloren; ſelbſt die Sprechſtimme ſei unverſtändlich. Deutſche Ärzte, die Schaljapin einer Drüſenanſchwellung wegen befragte, rieten von einem Eingriff als zu gefährlich ab, das Vertrauen auf amerikaniſche Spezialiſten zeitigte das angegebene Reſultat.

Am 25. Januar jährte ſich zum hundertſten Mal der Geburtstag Theodor Steingräbers, deſſen zu gedenken der Zeitſchrift für Muſik ein inneres Anliegen iſt. Vor zwei Jahren, anläßlich des Fünfzigjahr-Jubiläums des Steingräber-Verlags, iſt von dem Gründer desſelben, eben Th. Steingräber, ausführlicher geſprochen worden (Januarheft 1928). Unter dem Namen Guſtav Damm, dem Verfaſſer der verbreitetſten Klavierſchule der Welt, verbirgt ſich, was immer wieder einmal geſagt werden muß, die Perſon Theodor Steingräbers, der, geſtützt vor allem auf dieſe ſeine ſich raſch verbreitende Klavierſchule (1868) ſowie ſeine ausgezeichnete Ausgabe der Beethovenſchen Klavierſonaten, 1878 den Verlag gründete, der in der Folgezeit ſich immer mehr zu einem der markanteſten deutſchen Muſikverlage auswuchs, vor allem auf dem Gebiet der Unterrichtsliteratur und hervorragender, teilweiſe erſter Klaſſikerausgaben.

Prof. Johannes Biehle, der Vertreter der Muſikaliſchen Liturgik an der Univerſität Berlin, hielt auf Einladung der Theologiſchen Fakultät an der Univerſität Dorpat liturgiſche Vorträge und wurde bei der unter dem Vorſitz des Biſchofs tagenden Landeskonferenz der Geiſtlichen mit der Ausarbeitung einer neuen Agende für Eſtland betraut. — Gleichzeitig erhielt er eine Einladung, an der Univerſität Riga Vorträge über Raum- und Bau-Akuſtik zu halten.

Prof. Dr. Friedrich Brandes konnte mit Ablauf des Jahres 1929 auf eine 20jährige Tätigkeit als Leipziger Univerſitäts-Muſikdirektor zurückblicken.

Der Komponiſt Dr. Gerhard von Weſtermann, Programmleiter der „Deutſchen Stunde in Bayern", wurde an Stelle des Komponiſten Hermann Biſchoff in den Muſikbeirat der Stadt München gewählt.

Zur Erinnerung an Max Bruch, der vor zehn Jahren, allerdings erst am 2. Oktober starb, hat Prof. O. Richter die Vesper in der Kreuzkirche am 18. Januar Werken dieses Komponisten (s. unter Dresden) gewidmet, weiterhin im „Dresdner Anzeiger" (17. I.) einen kleinen Artikel über Bruch erscheinen lassen, dem wir Folgendes entnehmen: „Die Beziehungen Bruchs zu unserm Kreuzchor dürften bekannt sein. Eine Reihe klangschöner Chorlieder und anderes hat er während seiner letzten Jahre für ihn komponiert. Und die Erinnerung an so manches mit Bruch Erlebte wird heute auch bei dem Unterzeichneten lebendig. Wie so manchesmal war es dem Schreiber dieses vergönnt, in seinem Berlin-Friedenauer Heim einzukehren. Bruch, der Zeitgenosse von Brahms (dem gegenüber er sich durch bequeme Verständlichkeit abhebt), war als Tonsetzer gewiß kein Moderner. Zu R. Strauß stand er etwa wie Draeseke, die neueste Kunstentwicklung hat er nicht mehr erlebt. Aber für manches, was bereits vor 10 Jahren kompositorisch in Erscheinung trat, konnte er harte sarkastische Worte finden. Groß war des Meisters geistige Elastizität bis ins hohe Alter. Wenige Tage nach seinem 80. Geburtstage empfing er mich frohgelaunt. Lachend hielt er ein Zeitungsblatt in der Hand, das in einem Festartikel auf seine angebliche Abstammung (Baruch) hinwies. Das war ein Thema, das ihn oft erheiterte. „Hier ist mein Stammbaum — bis ins 17. Jahrhundert geht er zurück. Und der alte Herr im Talar dort an der Wand, das ist mein Großvater: evangelischer Superintendent in Köln."

Prof. Hugo Rüdel, der Leiter des Berliner Staats- und Domchores und Chordirektor der Bayreuther Bühnenfestspiele erlitt nach einem Konzert in Friedeberg i. d. Neumark einen schweren Autounfall.

Geburtstage.

Der Bundeschormeister des Westfälischen Sängerbundes MD. Rudolf Hoffmann (Bochum) wurde 50 Jahre alt.

Prof. Wilhelm Klatte wurde 60 Jahre alt. Als Kompositionslehrer und Musikschriftsteller erfreut er sich allgemeiner Wertschätzung. Er gehört mit zu den Vorkämpfern für Richard Strauß und verfaßte gemeinsam mit Prof. Dr. Arthur Seidl die erste 1896 erschienene Richard Strauß-Biographie. Seit Jahren wirkt er als Lehrer am Stern'schen Konservatorium der Musik und an der Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik und als erster Musikkritiker des „Berliner Lokal-Anzeiger".

Am 1. Januar feierte Kammersänger Wilhelm Fricke in Stuttgart seinen 70. Geburtstag.

Der bekannte Berliner Komponist und Musikschriftsteller Dr. Paul Ertel beging am 22. Januar seinen 65. Geburtstag. Er ist als Komponist mit über 60 Werken hervorgetreten.

Berichtigung: Daß wir Xaver Scharwenka seinen 80. Geburtstag auf Erden, nicht, wie es gemeint war, im Musikerhimmel feiern ließen, hat uns eine Postkarte aus dem Himmel eingebracht.

Berufungen u. a.

In die Sektion für Musik der Preußischen Akademie der Künste wurden der Komponist Heinz Thiessen-Berlin, Alban Berg-Wien und Prof. Joseph Haas-München gewählt. Über Joseph Haas und sein Schaffen brachten wir im Septemberheft 1929 eine ausführliche Würdigung.

Der Privatdozent der Kölner Universität, Dr. Carl Niessen, wurde zum a. o. Professor ernannt.

Prof. Dr. Arnold Schmitz in Bonn hat den Ruf auf den musikwissenschaftlichen Lehrstuhl der Universität Breslau als Nachfolger von Prof. Dr. Max Schneider erhalten und angenommen. Schmitz ist Schüler von Prof. Dr. Ludwig Schiedermair und widmete sich bisher in erster Linie der Beethoven-Forschung.

In den Lehrkörper der Westfälischen Schule für Musik (Leitung: Generalmusikdirektor Dr. Richard v. Alpenburg und Dr. Richard Greß) wurden neu aufgenommen die staatlich geprüften Privatmusiklehrer in Theorie- und Komposition H. Josef Schaut und Aloys Wagner.

Unser Mitarbeiter Dr. Karl Geiringer in Wien ist zum Kustos an Archiv und Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien ernannt worden.

Domorganist Trenkner in Merseburg ist vom Evangelischen Kirchensenat zum Kirchenmusikdirektor ernannt worden. Von Trenkner stammt u. a. das dreibändige Werk „Orgelklänge aus neuer und neuester Zeit" (mit Beiträgen von Wetz, Landmann, Ramin, Hoyer usw.).

Arrigo Pedrollo, einer der begabtesten neueren italienischen Opernkomponisten, dessen Musikdrama „Schuld und Sühne" in Breslau zur deutschen Uraufführung gelangt, ist als erster Professor für Komposition an das Königl. Konservatorium in Mailand berufen worden.

Musikdirektor Johannes Schüler, der musikalische Oberleiter des Oldenburger Landestheaters und Leiter der Sinfoniekonzerte des Oldenburgischen Landesorchesters, wurde vom Oldenburgischen Staatsministerium zum Landesmusikdirektor ernannt.

Zum Nachfolger Prof. Bezecnys an der Prager Deutschen Musikakademie wurde als Lehrer für Musiktheorie der Lektor für Musiktheorie an der

Prager Deutschen Universität Dr. Theodor Veidl ernannt.

Prof. Felix Petyrek, der zur Zeit als Lehrer für Klavierspiel und Komposition an dem Konservatorium in Athen tätig ist, hat einen Ruf zur Übernahme einer Lehrstelle für Klavier an der Württ. Hochschule für Musik in Stuttgart angenommen. Felix Petyrek, der am 14. Mai 1892 als Sohn des Organisten und Dirigenten August Petyrek in Brünn (Österreich) geboren wurde, hat nach Absolvierung des Gymnasiums an der philosophischen Fakultät der Universität Wien und dann mit der durch den Kriegsdienst gegebenen Unterbrechung an der Akademie für Musik daselbst studiert, wo er Meisterschüler der bekannten Pianisten Godowsky und Emil v. Sauer, sowie des Komponisten Franz Schreker war. In den Jahren 1919—1924 war er Lehrer am Mozarteum in Salzburg und an der Hochschule für Musik in Berlin-Charlottenburg. Im Jahre 1926 folgte er einem Ruf an das „Odeon Athenon" in Athen zur Errichtung einer Meisterklasse für Klavier und Komposition; daneben war er in den Sommermonaten als Lehrer für Komposition an der beim Mozarteum in Salzburg eingerichteten Orchestral-Academy (amerikanische Dirigentenkurse) tätig. Prof. Petyrek wird sein Amt an unserer heimischen Hochschule für Musik voraussichtlich zu Beginn des Sommersemesters 1930 übernehmen.

Todesfälle:

† im hohen Alter die Konzert- und Opernsängerin Marie Hofmann-Dormaneck in Halle a. S. Die Künstlerin, Schülerin der Dreyschock, war ehemaliges Mitglied des Großherzogl. Hoftheaters in Weimar. Zu ihren bekanntesten Schülerinnen zählt die Eisenacher Konzertsängerin und Stimmbildnerin für Rede und Gesang Erna Piltz.

† der bekannte Komponist, Pianist und Organist Jean Huré, einer der Begründer der Société Musicale Indépendante (S. M. I.) im Alter von 53 Jahren in Paris. Huré war auch Herausgeber der bekannten französischen Zeitschrift für „Orgel und Organisten".

† Emmy Destinn, die zehn Jahre der Berliner Oper angehörte und später dauernd in Amerika tätig war. Während des Krieges hatte sie eine deutschfeindliche Stellung eingenommen, die der Erinnerung an die hochgeschätzte Künstlerin einen bedauerlichen Schatten anheftet.

† Hofkapellmeister Franz Beidler, der Gatte der Tochter Hans von Bülows und Frau Cosimas, Isolde v. Bülow, in München infolge Schlaganfalls. Beidler, der seit etwa 20 Jahren als Privatlehrer und Chorrepetitor in München lebte und in den letzten Jahren wenig an die Öffentlichkeit trat, hatte früher als Dirigent vor allem im Ausland, in Rußland und Übersee einen Namen von Klang.

† Frau Emy Schwabe, Gesangspädagogin und Opernsängerin, Schülerin von Emilie Herzog, im Alter von 58 Jahren.

† der vor zwölf Jahren an die Frankfurter Oper gekommene Baßbuffo Richard von Schenck. Der Künstler erlitt während der Silvester-Aufführung einen leichten Unfall. In den letzten Tagen trat eine Herzschwäche hinzu, der er jetzt erlegen ist. v. Schenck ist in Heidelberg geboren und war vor seiner Frankfurter Tätigkeit unter anderem in Wiesbaden, Lübeck und Altenburg tätig.

† Nikolaus Graf von Seebach, der frühere Generalintendant der sächsischen Hoftheater, im Alter von 77 Jahren. Richard Strauß, dessen bedeutendste Opernwerke unter Seebachs Regime uraufgeführt wurden, hatte ihm die „Alpensinfonie" gewidmet.

† in Mailand im Alter von 61 Jahren der vortreffliche Bühnen- und Konzertbariton Mario Sammarco, ein geborener Palermitaner. Er galt im In- und Auslande, vorab in Südamerika, als einer der vorzüglichsten, auch darstellerisch bedeutenden italienischen Bühnensänger. Dr. Fritz Rose.

† in Prag im Alter von 61 Jahren der Kapellmeister des Tschechischen Staats- und Nationaltheaters Rudolf Zamrzla, der auch als Komponist in weiteren Kreisen bekannt war. Ferner im Alter von 62 Jahren Professor Emil Bezecny, Theorielehrer der Prager Deutschen Musikakademie. Bezecny war auch als Komponist erfolgreich; eine Klavier-Sonate erschien im Musikverlage von Breitkopf & Härtel in Leipzig. E. J.

† in Hamburg der Senior der dortigen Tonkünstler, der am 6. Juli 1846 geborene Flötist Wilhelm Tieftrunk am 24. Januar 1930 im 84. Lebensjahre. Tieftrunk wirkte seinerzeit unter Bülow, war später Mitglied des Orchesters des Vereins Hamburger Musikfreunde und übte eine ausgedehnte Lehrtätigkeit aus, u. a. auch als Lehrer des Bernuth'schen Konservatoriums in Hamburg.

† der große Pianist Konrad Anforge in Berlin. Anforge war Schüler Liszt's. Von 1898 bis 1900 wirkte er als Lehrer am Klindworth-Scharwenka-Konservatorium zu Berlin. Seit 1918 war er als Lehrer an der Deutschen Akademie für Musik in Prag tätig. Anforge genoß als Pianist Weltruhm und galt insbesondere als einer der ganz großen Beethoven-Interpreten. Auch als Komponist trat er mit einer Reihe bedeutsamer Werke hervor.

BÜHNE.

Ernst Kreneks Oper „Das Leben des Orest" wurde auf Grund der Uraufführung in Leipzig von einer großen Reihe von Bühnen angenommen. Die nächsten Premieren des Werkes finden am 3. März an der Berliner Staatsoper, am 8. März am Stadttheater Duisburg und Ende März am Stadttheater Hamburg statt.

Die Städtischen Bühnen Essen bringen unmittelbar nach der Leipziger Uraufführung das neue gemeinsame Werk von Kurt Weill und Bert Brecht „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny" Mitte März zur westdeutschen Erstaufführung. Leitung: Rudolf Schulz-Dornburg.

Die textlich-musikalische Neueinrichtung von Webers „Euryanthe" in Originalfassung durch Generalmusikdirektor Erich Band, Halle, ist im Landestheater Stuttgart zum dritten Male neueinstudiert worden. Sie ist der Zahl der Aufführungen an den verschiedensten Bühnen nach als die erfolgreichste der bestehenden Bearbeitungen zu bezeichnen.

Alban Bergs Oper „Wozzek" wurde vom Opernhaus Königsberg als Festoper für das allgemeine deutsche Tonkünstlerfest, das in diesem Jahre in Königsberg stattfindet, bestimmt.

Die Wiener Staatsoper hat Weinbergers „Schwanda, der Dudelsackpfeifer" als hundertste Bühne erworben. Damit ist „Schwanda" der größte Bühnenerfolg der letzten Zeit, ein Beweis dafür, daß echte Volkstümlichkeit noch immer auf größere Beachtung rechnen darf als hypermoderne Albernheiten und sensationeller Kitsch.

Direktor Krauß hat als Leiterin des Ballets und der Ballettschule der Wiener Staatsoper die russische Tänzerin Madame Nijinska gewonnen.

Die aus dem Spielplan seit Jahrzehnten verschwundene Oper von Auber „Die Botschafterin" wird mit einem umgearbeiteten Textbuch im Frühjahr an der Berliner Städtischen Oper unter dem Titel „Vertauschte Rollen" zur Aufführung gelangen. Die Neubearbeitung stammt von Max Barthel.

Einen großen Erfolg hatte Staatskapellmeister Karl Elmendorff (München) als Gastdirigent des dritten Orchesterkonzertes am Staatstheater in Schwerin in Mecklenburg.

Rossinis komische Oper „Angelina", in der Bearbeitung des Münchner Kapellmeisters Hugo Röhr, fand nun auch in Darmstadt und Zürich enthusiastischen Beifall. Derzeit wird das Werk an der Staatsoper in Wien unter Robert Hegers musikalischer und Dr. Wallersteins szenischer Leitung vorbereitet; außerdem folgen in nächster Zeit Erstaufführungen in Karlsruhe, Hannover, Magdeburg, Stettin, Dortmund, Brünn u. a.

Eine Offenbach-Ballett-Suite von 13 Sätzen, die Rudolf Senger unter freier Verwendung verschollener Offenbachscher Melodien komponiert hat, wurde vom Breslauer Stadttheater (Intendant Dr. Hartmann) zur Uraufführung angenommen.

Münster i. W. ist die erste deutsche Stadt, die anscheinend in mutiger Tat die Theaterkrise überwunden hat. Nach den schlimmen Erfahrungen der Führung des Theaters in eigener Regie ging es wieder zum Pachtbetrieb über. Der neue Pächter und Intendant Alfred Bernau erhält für die Spielzeit 1929/30 eine feste Barsubvention von 150 000 Mark, ferner freies Orchester, Licht, Heizung, Fundus, was einer Gesamtsubvention von etwa 350 000 Mark gleichkommt. Der Voranschlag für eine Städtische Führung des Theaters sah dagegen für die laufende Saison einen Zuschuß von 700 000 Mark vor. Aber nicht nur den wirtschaftlichen sondern auch den künstlerischen Erfolg verstand Alfred Bernau dem Theater wieder zu gewinnen. Ein ausgezeichneter und abwechslungsreicher Spielplan und gute Ensembles in Oper und Schauspiel brachten den Erfolg, sodaß die Besucherzahl im November um 8000 und sogar noch im Dezember, dem Weihnachtsmonat, um 3000 gegenüber dem Vorjahr stieg.. — Es zeigt sich an diesem Beispiel, was ein energischer Kopf und eine geschickte Führerhand Gutes zu leisten vermag!

Die Münchner Opernbühne (Wanderbühne des Bayer. Volksbildungsverbandes), die mit Unterstützung der Münchener Staatsoper geführt wird, brachte im Regensburger Stadttheater (Dir. Dr. Rausse) vor ausverkauftem Hause unter Kapellmeister Schlosser d'Alberts „Tiefland" zur Aufführung.

Dr. Richard Strauß wird anläßlich der Erstaufführung seiner Oper „Die Frau ohne Schatten" in Chemnitz auf Einladung der Generalintendanz der städtischen Theater in Chemnitz seine Oper selbst dirigieren.

Hans Pfitzner dirigierte in der Staatsoper zu München eine Aufführung seines „Palestrina" und war hierbei der Gegenstand begeisterter Ovationen.

Gelegentlich der Beratung des Defizites der Nürnberger Theater fand auch die Tatsache Erwähnung, daß eine Siegfried-Aufführung im Opernhaus nur von 35 Theaterbesuchern besucht war. Ein erschreckendes Zeichen für die Interesselosigkeit weiter Kreise, zugleich aber auch ein Zeichen dafür, wohin der Alltagsbetrieb des Theaters führt. Das Theater und in erhöhtem Maße darin die Oper, hat nur Berechtigung, wenn es versteht jeden Abend in gewissem Sinne zu einem Fest werden zu lassen, das den Besucher aus dem Alltag heraushebt. Diese alte Weisheit, die jedem Theaterfachmann in Fleisch und Blut sitzen sollte, wird in unserem heutigen Theaterbetrieb nur allzu leicht vergessen und ein gut Teil des Theaterelends, in dem wir heute stehen, ist auf diesen Umstand zurückzuführen. Heraus aus dem alten Trott und immer zu neuen Höchstleistungen!

Die Frankfurter Oper schließt für 1929 mit einem Defizit von 2,3 Millionen Mk. ab. Auch Frankfurt/M. steht deshalb vor der Frage, welche Maßnahmen zu ergreifen sind, um die Oper zu erhalten und erwägt eine interlokale Planwirtschaft

zwischen den Städten Frankfurt, Wiesbaden und Darmstadt.

Wie weit die Anziehungskraft einer guten Oper zu reichen vermag, zeigt das Opernleben Aachens. Die gute Oper Aachens hat dazu geführt, daß aus Holland ein regelmäßiger Theaterbesuch in Aachen stattfindet, derart, daß an bestimmten Tagen von verschiedenen holländischen Städten aus für das Theater Sonderzüge eingelegt werden mußten. Ein großer Teil dieser holländischen Besucher stammt aus dem 40 km von Aachen gelegenen Ort Eindhoven.

GMD. Prof. Franz Schalk leitet als Gastdirigent an der Augsburger Oper „Fidelio" und „Lohengrin".

Die Oper „Dorian Gray" von Karl Flick-Steger kommt im Frühjahr dieses Jahres am Stadttheater in Aussig/Elbe zur Aufführung.

Für die Erhaltung der Breslauer Oper hat sich ein Ausschuß gebildet, dem namhafte Verbände angehören und der unter der Bevölkerung bereits über 35000 Unterschriften gesammelt hat. Eine große öffentliche Kundgebung, bei welcher fünf Redner auf freiem Platz über die Notwendigkeit der Breslauer Oper für das kulturelle Ostdeutschland sprachen und bei welcher auch der Präsident der Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger zu Worte kam, fand aus allen Kreisen der Bevölkerung stärkste Beteiligung. Auch die Breslauer Universität und die Technische Hochschule schlossen sich in besonderen Kundgebungen dieser großen, allgemeinen Kundgebung an.

Das Ballett „Apollon musaguète" von Strawinsky, das bisher nur vom Diaghilew-Ballett gastweise in London, Paris, Monte Carlo und Berlin gegeben wurde, gelangte am Opernhaus Königsberg mit deutschem Ensemble zur Uraufführung. Musikalische und szenische Leitung: Werner Ladwig, Tanzregie: Marion Herrmann, Bühnenbild: Karl Jacobs. Das Programm des Abends vervollständigten die zum ersten Mal gegebenen Strawinsky-Werke „Oedipus rex" und „Petrouchka".

KONZERTPODIUM.

Dr. Hans Wedig, Bonn, dirigierte im letzten Kammerorchester-Konzert der Internationalen Gesellschaft für neue Musik, Ortsgruppe Köln, die Tanzsuite für Violine und Kammerorchester op. 38 von Egon Wellecz, die „Aktualitäten", Musik zu einer Film-Wochenschau von Darius Milhaud, und die Kammermusik Nr. 1, op. 24 für kleines Orchester von Paul Hindemith. Dirigent, Ausführende (Westdeutsches Kammerorchester, Köln) und Programm fanden bei Presse und Publikum starken Beifall.

Fritz von Bose's Klavierquintett wurde neuerdings in Kammermusik-Abenden des Schweriner Streichquartetts unter Mitwirkung des Komponisten mit großem Erfolge in Schwerin und Wismar aufgeführt. Dortige Zeitungen rühmen dem Werke u. a. „vollendete Formenschönheit" und „edelste harmonische Abgeklärtheit" nach.

Kapellmeister Markus Rümmelein (Nürnberg) brachte im Rahmen seiner „Intimen Kunstabende der Musik" unter Mitwirkung von Bettina Frank, Frankfurt a. M.-Nürnberg, Sopran und Ludwig Hölscher, Köln a. Rh., Cello, an den ersten zwei Abenden an Ur- und Erstaufführungen: von Siegfried Walter Müller, Leipzig (Lieder Op. 6), Karl Schadewitz, Würzburg (Op. 26 Gesänge nach alten Weisen für Sopran, Violine, Viola, Clarinette), Hugo Herrmann, Reutlingen (Op. 38 Chinesische Suite für Sopran und Cello; Op. 4 Minnespiel für drei Frauenstimmen und Harfe), Willy Gernsheim, Mannheim (Japanische Miniaturen für Sopran und Klavier), August Reuß, München (Op. 44 Lieder), Egon Wellesz, Wien (Solosuite für Cello Op. 30), Hans Gal, Mainz (Op. 6 Suite für Cello und Klavier), Siegfried Kallenberg, München (6 Gesänge aus dem 7. Ring von Stefan George für Sopran, Flöte und Klavier).

Die Pianistin Irmgard Grippain-Gorges hatte in Altona in einem neuzeitlichen Abend der Singakademie (Prof. F. Woyrsch) mit Klavierwerken von F. M. Anton und E. Toch großen Erfolg.

Auf Anregung eines kleinen Kreises von Musikern und Musikfreunden fanden in Hagen unter Leitung Prof. Döbereiners, München, und Waldemar Woehls, Essen, drei Festaufführungen Bachscher und bachzeitiger Musik in originaler Besetzung und auf zugehörigen Instrumenten statt.

Ein Kompositionsabend von Edmund Schröder unter Mitwirkung von Prof. Jul. Dahlke wird in Schwerin vorbereitet.

Große Erfolge errang der Nürnberger Komponist Erich Rhode mit neuen Kammermusikwerken. Ein Klaviertrio in f-moll op. 19 erlebte in Nürnberg seine Uraufführung, gespielt von den Professoren Horvath, Kühne und Krug, fünf Morgenstern-Lieder für Singstimme (Hanna Sattler) und Klaviertrio wurden in Breslau aus der Taufe gehoben. Die Presse äußerte sich sehr anerkennend.

Eine rege Konzerttätigkeit entfaltet die Stadt Saalfeld a. d. Saale. Im 3. Sinfoniekonzert des Städtischen Orchesters gelangte ein Violoncellokonzert von Theo Rüdiger zur Uraufführung, das in volkstümlicher Schlichtheit und künstlerischer Vornehmheit als wertvolle Bereicherung der Celloliteratur bezeichnet wird. Der Komponist, der um das Saalfelder Musikleben hochverdiente Dirigent MD. Karl Fischer und der Solist, Konzertmeister Walter Schulz, Weimar, ernteten begeisterten Beifall.

Der Kasseler A-Cappella-Chor, der vor kurzem sein zehnjähriges Bestehen feiern durfte, hat in diesem Zeitraum den Ruf der Vaterstadt in über 70 Reisekonzerten in die deutschen Lande getragen. In diesem Jahr konzertiert der Chor unter Leitung von Dr. Robert Laugs in einigen hessischen Orten und weiter in Mannheim, Neustadt a. d. Haardt und Wiesbaden. Im Juni ds. Js. ist der Chor vom Saarländer Sängerbund für eine Reihe von Konzerten zur Stärkung des Deutschtums nach dem Saarland verpflichtet worden. In diesen Konzerten kommen Werke von Georg Schumann, Richard Wetz, Franz Philipp, Siegfried Ochs, Robert Hernried, Lill Erick Hafgren und Volkslieder zur Aufführung.

Dr. Walter Niemann (Leipzig) wurde vom Musikverein Bamberg, Konzertverein Nordhausen und Kaufmännischen Verein Regensburg zu Klavierabenden aus eigenen Werken eingeladen.

Die Tanzgruppe Kratina Hellerau-Laxenburg hat in der ersten Hälfte der Spielzeit 1929/30 langausgedehnte Tourneen durch West-, Mittel- und Ostdeutschland, durch die Tschecho-Slovakei, Polen, Rumänien und Bulgarien unternommen, die als ein neuerlicher Sieg des neuen Tanzes bezeichnet werden können. Die Gruppe reiste unter Leitung von Valeria Kratina und Ernst Ferand. Die musikalische Begleitung versah überall Arthur Kleiner, der sich in vielen Städten einen Sondererfolg erspielte.

Arnold Ebels Symphonische Ouvertüre, op. 13, wurde am 31. Januar vom Verein der Musikfreunde in Kiel durch Generalmusikdirektor Prof. Dr. Fritz Stein aufgeführt. In demselben Konzert wurden Orchestergesänge von Arnold Ebel aufgeführt, die Minna Ebel-Wilde singt. Die Orchestergesänge sind kürzlich auch in Minden durch Musikdirektor Dr. Brück und in Hannover durch Carl Sattelberg aufgeführt worden.

Die Kleine Sinfonie von Hans Wedig op. 5, die Generalmusikdirektor Erich Kleiber am 17. Januar in der Berliner Staatsoper zur Uraufführung brachte, ist von den Generalmusikdirektoren Abendroth für Köln und Schuricht für Wiesbaden zur Aufführung noch in diesem Winter angenommen worden.

Das berühmte Boston-Symphonie-Orchester (Leitung: Sergei Koussevitzky) kann nicht, wie ursprünglich geplant, im Herbst 1930 nach Europa kommen, sondern wird seine Europatournee erst im Herbst 1931 antreten.

Die jüngsten Lieder von Richard Strauß, „Gesänge des Orientes" finden steigende Beachtung der namhaftesten Sänger und Sängerinnen und wurden kürzlich von Frau Elisabeth Schumann mit größtem Erfolg in Wien, Paris und Budapest gesungen. Die gefeierte Künstlerin hat die Lieder auch in das Programm ihrer nächsten Südamerika-Tournée aufgenommen.

Die Orchestervariationen über ein eigenes Thema, Op. 4 a, des in Saarbrücken wirkenden ungarischen Pianisten und Komponisten Emerich Vidor erzielten bei ihrer Uraufführung in Weißenfels und weiterhin in Naumburg, durch das städtische Orchester in Weißenfels, unter Leitung von Musikdirektor Thiede, bei Presse und Publikum starken Erfolg.

Minna Ebel-Wilde brachte kürzlich in Köln die Marienlieder von Gertrud Schweitzer zur Uraufführung. Sie sang im gleichen Konzert neue Gesänge von Fritz Stege, Edmund Schröder und Erich Anders. Die Künstlerin wird auf ihrem Liederabend am 8. Februar in Amsterdam Gesänge von Richard Trunk und Arnold Ebel singen, die sie auch am 10. Februar im Kölner Rundfunk aufführen wird.

Die „Altonaer Singakademie" brachte unter Prof. Felix Woyrsch Chöre von Ritter, Arnold Mendelssohn, Erdlen und einige slowakische Volkslieder zur Aufführung. Im gleichen Konzert zeigten Irmgard Grippain-Gorges und Paul Moth ein gutes Können in einem Vortrage von Rich. Strauß' F-dur-Sonate.

In der Museumsgesellschaft zu Frankfurt a. M. dirigierte das letzte Konzert GMD. Dr. Böhm mit großem Erfolge.

GMD. Prof. Dr. Peter Raabe brachte in Aachen Hugo Kaun's neue Suite „Mänandra" mit stürmischem Erfolg zur Uraufführung.

Otto Siegl brachte im Konzert des Bielefelder Lehrergesangvereins und des MGV. „Arion" Chorwerke des verstorbenen Prof. W. Lamping zur Aufführung.

GMD. Richard Richter brachte in Hagen i. W. Otto Siegl's „Spielmusik" zur Aufführung.

Die Uraufführung des Ballettes „Dionysia" von Ebbe Hamerik findet im Landestheater Braunschweig (Intendant Dr. Thur Himmighoffen) statt. Musikalische Leitung: Ludwig Leschetizky. Tanzleitung: Manda von Kreibig, Bühnenbild: Lothar Schenk von Trapp a. G.

Das Orchester des Landestheaters Braunschweig (Intendant Dr. Thur Himmighoffen) brachte eine Sinfonie von Rudolf Hartung unter der Leitung von GMD. Klaus Nettstraeter zur Uraufführung.

GMD. Mehlich brachte die 2. Symphonie von Arthur Kusterer zur Uraufführung. Im gleichen Konzert gelangte Julius Weismanns lyrisch-romantisches Rondo op. 96 zur Aufführung.

Das Städtische Orchester in Flensburg, das an der Nordgrenze den Kampf für die deutschen Kulturbelange zu führen hat, konnte am 1. Februar durch ein Festkonzert sein zehnjähriges Bestehen feiern. Unter Musikdirektor K.

Barth gelangte die Symphonie in Des-dur von Erwin Dressel und das D-moll-Klavierkonzert von Brahms mit Alfred Hoehn am Klavier zur Aufführung.

In Düsseldorf gelangte unter GMD. Hans Weisbach die „Sinfonische Ouvertüre" von Tibor Harsanyi zur Aufführung. Das gleiche Konzert brachte Richard Strauß' „Tageszeiten" für Männerchor und großes Orchester zur Aufführung.

Kapellmeister Wetzelsberger brachte in einem Konzert des Philharmonischen Vereins Nürnberg die Ouvertüre zu Paul Hindemiths „Neues vom Tage" in ihrer neuen konzertanten Fassung zur Uraufführung. Das Konzert wurde zu einem Hindemith-Abend ausgebaut. Es gelangten gleichzeitig das Bratschen-Konzert op. 36, Nr. 4 mit dem Komponisten als Solisten und das Konzert für Blasorchester op. 41 zur Aufführung. Der Abend fand seitens des Publikums eine „freundliche" Aufnahme.

Gertrude Kehrbach mit Fritz Müllerkirchen am Klavier hatte in Leipzig mit einem Liederabend zeitgenössischer Tondichter einen ausgezeichneten Erfolg.

KIRCHE UND SCHULE.

Vom 22.—25. April veranstaltet das pädagogisch-psychologische Institut München eine „Münchener Schulsingwoche". Zahlreiche Vorträge sind vorgesehen, u. a. von Amberger, Dr. R. Bode, Prof. Dr. Kurt Huber, Prof. Dr. Max Nadoleczny, Peslmüller, Jos. Reitmeier, Dr. W. Schmitt. Hausmusikstunden, Schulaufführungen bilden die praktische Ergänzung. Teilnehmerkarten M. 10.—. (Lehrerorganisationen, Schulamtsbewerber und Studierende Ermäßigung auf 7.—, resp. 3.— M.). Bis 20. März 20 Prozent Herabsetzung der Gebühren. Auskunft durch das Pädagogische-psychologische Institut München, Rosental 7.

Die kirchenmusikalische Fachabteilung (Berliner Kirchenmusikschule) der Ev. Schule für Volksmusik in Berlin-Spandau, Ev. Johannesstift, beginnt nach den Osterferien 1930 ihr neues Semester. Sie bereitet nicht nur für die Aufnahmeprüfung an staatliche Musikhochschulen und die Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik vor, sondern auch direkt für die Prüfung von Organisten und Chorleitern nach den Bestimmungen des Ev. Oberkirchenrates. Die Vorbereitung geschieht unter besonderer Berücksichtigung der volksmusikalischen Aufgaben (Leitung von Singstunden und -wochen, Führung von Singkreisen, Ausarbeitung liturgischer Gottesdienste). Näheres durch die Geschäftsstelle der Ev. Schule, Berlin-Spandau, Johannesstift, Fichtehaus 2. Stock.

In der Andreaskirche zu Leipzig gelangten eine Toccata und Fuge in C-dur für Orgel, sowie eine Ballade für Streichquartett op. 67 aus der Feder des Leipziger Komponisten Franz Meyer-Ambros zur Aufführung.

Der Hermannstädter Bruckenthalchor unter Prof. Dreßler ist eingeladen worden, in den ungarischen Städten Temesvár, Arad, Lugon u. a. geistliche Konzerte zu geben. Es werden u. a. zweichörige Motetten von J. S. Bach, Schelle, Kuhnau, Palestrina und Lasso gesungen. Besonders wird deutsche Musik verlangt.

6. Staatlicher Lehrgang für Volks- und Jugendmusikpflege. An der Akademie für Kirchen- und Schulmusik Berlin, beginnt am 1. April 1930 ein 6. staatlicher Lehrgang für Volks- und Jugendmusikpflege, dessen Ziel es ist, Lehrkräfte für die besonderen Gegenwartsaufgaben der Musikpflege in Schule und Kindergarten, Privatmusikunterricht und Volkserziehung zu schulen. Die Leitung des Lehrgangs liegt in den Händen von Prof. Fritz Jöde. Der Unterricht erstreckt sich auf allgemeine und Schulmusikpädagogik einschließlich praktischer Übungen mit Kindern, Musikgeschichte, Musiktheorie, Stimmbildung und Sprecherziehung und findet seine Zusammenfassung in einem Sing- und Spielkreis aller Teilnehmer. Für Kindergärtnerinnen sind besondere Klassen von Kleinkindern für die praktischen Übungen zur Verfügung, ebenso besondere Methodikstunden. Der Kursus dauert von April 1930 bis März 1931 und findet an vier Nachmittagen der Woche statt. Die Gebühr beträgt für das ganze Jahr 100 Mark, die auf besonderen Wunsch auch ratenweise eingezahlt werden können. Anmeldungen unter Beifügung eines Lebenslaufs (musikal. Vorbildung angeben!) bis zum 1. März an die Akademie für Kirchen- und Schulmusik, Charlottenburg, Luisenplatz (Schloß) zu Händen von Prof. Fritz Jöde.

Wegen der in Amerika herrschenden Wirtschaftskrise mußte die für dieses Jahr in Aussicht genommene Amerikareise des Dresdner Kreuzchores auf nächstes Jahr verschoben werden.

Die Staatliche Akademie für Kirchen- und Schulmusik veranstaltete im Laufe des Semesters drei Orgelabende mit altklassischen und neuen Werken (darunter einen Reger-Abend), die von den Studierenden der Orgelklassen Prof. Sittard, Heitmann und Reimann bestritten wurden. Die Klavierklasse von Prof. Schubert brachte Werke von Bach bis Schumann. die Violinklasse Hermann Diener Werke der Söhne Bachs, zum Schlusse das vierte Brandenburgische Konzert mit dem Collegium musicum instrumentale. Bei der Weihnachtsfeier wurde das Weihnachtsevangelium, gesprochen von Dr. E. Drach, mit chorischen Einlagen (nach Michael Praetorius) durch die Chorschule der Akademie unter Leitung von Prof. L. Heß, geboten.

Das 18. Jugendkonzert für die höheren Schulen in Remscheid bot unter Leitung von Felix Ober-

borbeck und solistischer Mitwirkung von Rudolf Melzer romantische Werke von Mendelssohn, Schubert, Brahms, Bruckner.

Der Organist Wilhelm Vollrath brachte in der hl. Salvatorkirche zu Gera in einer Weihnachtsmotette Werke von Bach, Schütz, Johann David Heinichen (1683—1729) und Johann Rud. Ahle (1625—1673) zur Aufführung.

In Freiburg i. Br. kam vor kurzem die neue Münsterorgel mit einer großen Orgelweihe und Musikaufführung zur Einweihung. Die Orgel, von der Fa. Welte und Söhne erbaut, ist in vier Teile (Langschifforgel und Hauptwerk, Hochdruckorgel auf S. Michaels-Chor, Fernwerk ebenda, Chororgel über dem Spieltisch) zerlegt und nach ihren Ausmessungen usw. mit 107 klingenden Registern und 51 Spielhilfen jetzt die modernste Orgel Deutschlands zu nennen. Das Programm der Orgelweihe zerfiel in eine im Sinne der letzten kirchenmusikalischen Enzyklika Pius XI. streng kirchlich umrahmte musikalische Andacht und in einen Orgelvortrag des anerkannten Orgelmeisters von Baden, Franz Philipp, des Direktors der Bad. Hochschule für Musik. Die Andacht bot hymnisch-gregorianische Gaben der Chorknaben des Münsters, 7- und 8stimmige Gesänge des Domchors und Orgelvorträge des Domorganisten Weitzel und des Erzbischöfl. Musikdirektors Holtzmann. Die ersten Orgelklänge, die erklangen, waren die des Präludiums in G-moll von J. S. Bach! Und der Thomaskantor kam dann auch im Orgelvortrag von Philipp neben Pachelbel und Strungk in Choralvorspielen zu Wort. Eine solche Berücksichtigung evangelischer Kirchenmusik bei Gelegenheit dieser Münsterorgelweihe erklärt sich damit, daß im Stadtrat protestantische Stimmen der bürgerlichen Parteien für eine Spende von 50 000 M. an den Erzbischof gestimmt haben, die zur Deckung der Gesamtsumme von 150 000 M. der Orgelbaukosten beitragen soll. Der Orgelvortrag von Philipp schloß mit einer machtvollen freien Improvisation über das Thema seines eigenen Chorgesangs „Ein Haus in Gloria schauet".

Dr. v. Graevenitz.

G. F. Händels Johannes-Passion, ein bisher fast unbekanntes Jugendwerk des Meisters, ist von Erhard Krieger (Düsseldorf) für den praktischen Gebrauch bearbeitet worden. Krieger, Dozent an der Hochschule für Musik in Köln, hat das Werk der Schulmusikabteilung an der Hochschule gewidmet und zur Erstaufführung überlassen. Der Chor der Schulmusikabteilung wird Händels Johannes-Passion im Frühjahr ds. Js. unter Leitung von Felix Oberborbeck zum ersten Male aufführen.

Musikdirektor Knörlein brachte mit dem Schülerchor und dem Schülerorchester der Oberrealschule zu Landau (Pfalz) ein erfolgreiches Händel-Konzert. Mit den gleichen Mitteln bereitet MD. Knörlein eine Aufführung von Suter's „Le Laudi" vor.

Der Chor der Volkshochschule zu Jena brachte unter Werner Matthes in Jena und Naumburg Aufführungen von Otto Siegl's „Missa Mysterium Magnum".

In der Hauptkirche zu St. Moriz in Coburg wurde eine neue Orgel von der Firma E. F. Walker & Co. in Ludwigsburg aufgestellt und eingeweiht. Das prächtige Werk, das als Opus 2269 aus der obigen Firma hervorgegangen ist, besitzt 57 Register auf 3 Manualen und Pedal. Am Weihetage der neuen Orgel führte der Oratorienverein das Weihnachtsoratorium von J. S. Bach auf.

In einem Abend des Schweizerischen Bruckner-Bundes sprach der Wiener Prof. Franz Moißl über Bruckner als Kirchenmusiker.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER.

Wilhelm Kienzl hat ein liturgisches Offertorium für Baßsolo mit Orchester und Orgel komponiert.

Prof. Heinr. Zöllner hat eine neue Komposition für Männerchor vollendet, ein Hymnus auf die Befreiung des Rheinlandes, zu dem Franz Josef Lichtenberg-Köln den Text schrieb. Die Uraufführung wird anläßlich der Räumung des gesamten besetzten Rheinlandes stattfinden.

Richard Greß (Münster/Westf.) hat eine Kantate für Frauenchor- und Solostimmen mit Orchester (nach Sonetten von Rudolf G. Binding) vollendet, die im Dortmunder Sender die Uraufführung erleben wird.

Weinberger, der Komponist der erfolgreichen Oper „Schwanda, der Dudelsackpfeifer" arbeitet zur Zeit an einer neuen Oper: „Die geliebte Stimme", deren Buch von dem Wiener Dichter Robert Michel stammt.

Ermanno Wolf-Ferrari hat eine komische Oper „La vedova scaltra" zu einem Text von Mario Ghisalberti beendet.

Rudo Ritter (Würzburg), Komponist der Oper „Penthesilea", vollendete mehrere größere Chorwerke mit Orgel und Orchester, sowie ein „Tedeum" f. gem. Chor, Orchester, Orgel und Soli.

Paul Kletzki arbeitet an einem Klavierkonzert op. 22, d-moll.

Der Komponist Edmund Schröder hat ein Präludium für Streichorchester vollendet.

Alexander Zemlinsky hat eine „Heitere Legende" für Orchester nahezu beendet.

Der Münchener Komponist Gottfried Rüdinger arbeitet an einer heiteren Sinfonie für eine mittlere Orchesterbesetzung.

Julius Weismann vollendete eine neue Oper nach Strindberg's „Gespenstersonate", deren Uraufführung sich die Münchener Staatsoper für die kommende Spielzeit sicherte.

Waldemar v. Baußnern steht vor der Vollendung seiner „Achten Sinfonie".

Der Komponist der Oper „Höllisch Gold", Julius Bittner, Wien, hat ein größeres Männerchorwerk mit Orchester „Das Lied von den Bergen" beendet. Die Uraufführung findet durch den Wiener Schubert-Bund unter Leitung von Prof. Viktor Keldorfer statt.

VERSCHIEDENES.

Hochbetagt, in dürftigsten Verhältnissen, fast taub, lebt in Braunschweig (Hagenring 21) Fräulein Grete Abt, eine Tochter des einst weltbekannten Liederkomponisten. Außerstande, ihren Lebensunterhalt zu verdienen, ist sie ganz auf die Mildtätigkeit anderer angewiesen. Im Jahre 1905 wurden die Werke Franz Abts verlagsfrei. Aus dem Verkauf heute noch beliebter Lieder ist also nichts mehr zu erhoffen. „Der Staat muß Millionen aufbringen, um Opernhäuser und andere Institute, für die kein dringendes Bedürfnis besteht, zu subventionieren. Um darbende Nachkommen eines Komponisten mögen sich andere bekümmern," schreibt mit Recht eine Berliner Zeitung.

Der Herausgeber des in unserem Februarheft veröffentlichten Aufsatzes von F. Busoni, Dr. Friedrich Schnapp, teilt uns mit, daß er soeben in den Briefen Busonis auf eine Stelle gestoßen sei, wo Busoni unterm 12. Juli 1909 aus Berlin berichtet „Heute einen 1. Entwurf zu einer Abhandlung über „Melodie-Bildung". Damit ist der Tag der Abfassung des kleinen Fragmentes nunmehr genau datiert.

Wie der Pariser Presse aus Italien gemeldet wird, ist in den Archiven von Florenz ein zweiteiliges Oratorium von Mozart — benannt „Isaak", entdeckt worden. Prof. Felice Boghen hat diese Forschung, gestützt auf Angaben eines französischen Historikers des 18. Jahrhunderts, unternommen und ein autentisches Werk mit unverkennbarer Unterschrift von Mozart gefunden, dessen erster Teil 312 Seiten und der zweite 246 umfaßt. — Das Textbuch gehört dem italienischen Dichter Metastaso und die im guten Zustand erhaltene Partitur trägt das Datum 1770—75, eine Zeit in der Mozart sich dreimal in Italien aufhielt. Man sagt, daß die „Sinfonia" E-dur von großem Charme ist. Die Themen sollen in ihrer Substanz und Entwicklung sehr mozartisch sein. Das Orchester enthält Streicher, Hoboen, Klarinetten, Hörner und Trompeten — nur Flöten fehlen gänzlich! Sehr schön ist das Trio zwischen Isaak, Sarah und Abraham. Das Oratorium schließt mit einem schwungvollen „Presto" ab. A. v. R.

Im Archiv des Grazer „Steiermärkischen Musikvereins" (gegr. 1815) fand Ludwig Seitz die Orchesterstimmen und das vollständige Buch von W. A Mozarts einaktiger Ballettpantomime (Divertissement) „Die Rekrutierung oder die Liebesprobe". John und Köchel erwähnen ein Lustspiel „Die Liebesprobe". Die aus 15 Nummern bestehende Musik setzt sich aus 9 vom Komponisten die Handlung in echt Mozartscher Anmut und Dramatik untermalenden Musikstücken und sechs älteren Kontretänzen zusammen. Stilistisch steht das Werk zwischen „Cosi fan tutte" und „Zauberflöte". Der Umstand, daß ein Kontretanz aus dem Februar 1791 stammt, gibt den Anhaltspunkt dafür, daß das Werk 1791 (vermutlich im Fasching) entstanden ist. Daß die neun Originalstücke musikalisch bei weitem wertvoller, als die bereits bekannten Kontretänze sind, läßt jeden Zweifel an Mozarts Autorschaft verstummen: denn „wer würde es besser als Mozart gekonnt haben?" Weder Stadler noch der temperamentlose Süßmayer! Und die neue Musik hat Stellen sprühender Lebendigkeit. Das Buch stammt — in seinem originellen Deutsch und noch originellerer Rechtschreibung — wohl von Mozart selbst. Den ausführlichen Echtheitsbeweis mit Notenbeispielen bringe ich in der „Z. f. Musikwissenschaft". Für die moderne Bühne das Werk zu gewinnen habe ich ein neues Buch dazu geschrieben: „Die Liebesprobe oder Chin-Yong, die treue Tänzerin. Nach einer koreanischen Legende."

Prof. Dr. Roderich v. Mojsisovics.

FUNK UND FILM.

Nachdem die Mirag im Collegium musicum und ähnlichen Darbietungen sich der Pflege der klassischen Werke besonders gewidmet hat, wird jetzt auch das zeitgenössische Schaffen unter dem Programmtitel „Musik von heute" mehr als bisher zu Worte kommen.

Das Hamburger Bläserquintett (J. Lorenz, A. Gaebel, B. Wenzlaff, C. Franke, F. Schmidt) brachte im Verein mit dem Pianisten Erik Schönsee ein „Neuzeitliches Programm" im Hamburger Rundfunksender mit Werken von Heinrich Schamer (Quintett für Bläser, Manuskript). Edvard Moritz (II. Bläserquintett, Manuskript) und Hermann Erdlen (Rundfunkscherzo für Fl., Klar., Fag. und Klavier, Manuskript) zur erstmaligen Aufführung.

Am 11. Februar fand im Westdeutschen Rundfunk zu Köln die Uraufführung von Robert Hernrieds „Zwiegespräch" für Sopran- und Altsolo, Frauensummchor mit Begleitung von 2 Flöten, 2 Violinen und 1 Bratsche unter Leitung von Kapellmeister Bernhard Zimmermann statt.

Theater- und Filmkritik im Rundfunk. Angesichts der schwierigen Lage der Theater hält der Mitteldeutsche Rundfunk es für seine Aufgabe, die künstlerische Tätigkeit und die materiellen Erfolge der mitteldeutschen Bühnen dadurch

zu erleichtern, daß er regelmäßig die Ur- und Erstaufführungen seines Sendebezirkes bespricht und dadurch das Interesse der großen Masse des Publikums für das Theater neu erweckt und belebt. Auch wichtige Filme werden in den Kreis der Kritik einbezogen werden.

Dr. Walter Niemann (Leipzig) brachte im Mitteldeutschen (Leipzig), Westdeutschen (Dortmund), Schlesischen (Breslau), Südwestdeutschen (Kassel) Rundfunk seine neuesten Klavierwerke, zum Teil mit rundfunkmäßigem, einführendem und verbindendem Text, zum Vortrag.

Kurt Kerns „Gasteiner Walzer", die ihre Uraufführung im mitteldeutschen Sender erlebt haben durch Alfred Szendrei, wurden bereits von vielen Sendern und Orchestern angenommen. Neulich gelangten sie durch Hermann Scherchen im Königsberger Rundfunk zur Erstaufführung.

Professor Dr. Ludwig Neubeck hat Max Ettinger beauftragt, Cherubini's „Ali Baba" für den Rundfunk zu bearbeiten. Die Aufführung soll im Frühjahr unter Leitung von Alfred Szendrei im Mitteldeutschen Rundfunk stattfinden. — Hoffentlich erleben wir dabei nicht wieder eine derartige Verballhornung wie bei der von Ettinger bearbeiteten „Lucia von Lammermoor" an der Leipziger Oper.

Der Mitteldeutsche Rundfunk hatte bekanntlich an die Musiker Ernst Liebermann-Roßwiese und Willi von Moellendorf zwei Kompositionsaufträge für Unterhaltungsmusik erteilt. Die Aufführung beider jetzt vollendeter Werke fand am 1. Weihnachtstage statt und wurde auf mehrere deutsche Sender übertragen. Liebermann-Roßwiese hat ein dreiaktiges musikalisches Lustspiel geschrieben, in dem die einzelnen Sätze mit den ihnen zugeteilten Instrumenten die Personen des Stückes, — den Liebhaber, die Liebhaberin, den Charakterkomiker, den Bonvivant und die Salondame, — charakterisieren. Willi von Moellendorfs Werk, die „Bunte Reihe", hat suitenartigen Charakter und einen farbigen, kontrapunktlich reizvollen Aufbau.

Die unter Oberleitung von Prof. G. Schünemann stehende Filmmusikabteilung der Berliner Musikhochschule wird die ersten Proben ihrer Versuche musikalischer Filmillustration voraussichtlich im Juni gelegentlich des Musikfestes „Neue Musik Berlin 1930" zur Vorführung bringen.

In der „Funkstunde Berlin" dirigierte Prof. Josef Frischen (Hannover) seine große sinfonische Dichtung „Semele" und das Oratorium „Das verlorene Paradies" von Enrico Bossi.

Der „Schlesische Rundfunk" (Breslau) brachte Josef Haas' „Lieder des Glücks", Slowakische Volkslieder von Bartock und von Paul Hindemith Lieder für Singkreise zur Aufführung.

Der „Westdeutsche Rundfunk" (Frankfurt a. M.) brachte durch die Stuttgarter Madrigalvereinigung Dr. Hugo Holle's die „Slowakischen Volkslieder" von B. Bartock, ferner die Klaviermusik (Opus 37) von Paul Hindemith zur Aufführung.

In der „Berliner Funkstunde" dirigierte Igor Strawinsky eigene Werke. Ferner gelangten Orchesterwerke von Händel, Bach, Delius, Grétry und Mozart, Klavierwerke von Debussy, Strawinsky, Prokofieff u. a., Männerchorwerke von Othegraven, Gernsheim und Wolfrum zur Aufführung.

Der „Norddeutsche Rundfunk" zu Hamburg brachte einen Eröffnungsabend des „Kreises der zwölf Musiker" mit Werken von Knorr, Knab, Thomas, Erpf, Weiß, Spitta, Kaminsky, Maler, Biala, Maasz und Weber. — Eibenschütz dirigierte Werke von Otto Siegl, Milhaud, Casella, Dvorak, Svendsen u. a.

Der „Westdeutsche Rundfunk" (Frankfurt a. M.) brachte eine Aufführung von Paul Hindemith's Lieder-Zyklus „Marienleben" durch Clara Wirz-Zürich mit Paul Baumgartner am Klavier. — B. Zimmermann brachte Chorwerke von Groß (134. Psalm) und Hernried („Zwiegespräch".) — O. J. Kühn leitete die Aufführung von Werken von Braunfels, Blumner, Spies und Schmalstich.

In der „Mirag" (Leipzig) dirigierte GMD. Dr. Hermann Abendroth Max Reger's „Böcklin-Suite" und Bruckner's „III. Sinfonie". Julius Weismann brachte ein zweites Klavierkonzert mit eigenen Werken. — Arnold Ebel kam mit seiner „Sinfonietta giocosa" zu Wort.

In der „Deutschen Stunde in Bayern" (München) sprach Dr. L. K. Mayer über „Wandlungen des Bühnentanzes" mit Beispielen aus Toch's „Tanzsuite", Strawinski's „Feuervogel" und Hindemith's „Dämon".

Prof. W. Frhr. v. Waltershausen brachte einen Vortragszyklus über „Musikalische Stilproben und Stilepochen" (Wagner, Berlioz, Liszt).

Im Rahmen der Kammermusikalischen Darbietungen der „Deutschen Stunde in Bayern" gelangten zwei Sätze aus dem Oktett für 3 Blas- und 5 Streichinstrumente des Münchener Komponisten Karl Pottgießer zur Uraufführung.

Die Norag (Hamburg) brachte Robert Kaun's Kantate „Befreiung" unter Pschel, ferner Arnold Mendelssohns Suite für Blasinstrumente op. 62 zur Aufführung.

W. Buschkötter dirigierte am Westdeutschen Rundfunk einen englischen Abend mit Bark's „Novemberstürmen" und Delius' Klavierkonzert (Solist Hovath-Jons).

Dr. Hugo Holles Madrigal-Vereinigung brachte im Westdeutschen Rund-

Aus dem Monatsprogramm des Westdeutschen Rundfunks

März 1930

Mittwoch, 5. März, 20 Uhr:

Sinfoniekonzert
Das Orchester des Westdeutschen Rundfunks
Leitung: Dr. Wilhelm Buschkötter
Till Eulenspiegel (Strauß)
Violinkonzert D-dur (Mozart), Solist: Rudi Rhein
VII. Sinfonie C-Dur (Schubert)

Sonntag, 9. März, 20 Uhr:

Don Pasquale
Komische Oper in drei Aufzügen
von Gaetano Donizetti
Bearbeitung von Bierbaum u. Kleefeld
Musikalische Leitung: Dr. Wilhelm Buschkötter
Spielleitung: Dr. Siegfried Anheisser
Don Pasquale: Wilhelm Strienz
Dr. Malatesta: Heinz Holwe
Ernesto: Leonardo Aramesco
Norina (Gast)

Sonntag, 16. März, 20 Uhr:

(Volkstrauertag)

Chor- und Orchesterkonzert
Leitung: Dr. Wilhelm Buschkötter
Orchester und Chor des Westdeutschen Rundfunks
(Chorleiter: Bernhard Zimmermann)

Donnerstag, 20. März, 17.30 Uhr:

Kammerkantaten
Das Orchester des Westdeutschen Rundfunks
Leitung: Dr. Wilhelm Buschkötter
Solist: Hermann Gürtler (Tenor)
L'amante placate (Bassani)
La terra è liberata (Händel)

Mittwoch, 26. März, 21 Uhr:

Sinfoniekonzert
Das Orchester des Westdeutschen Rundfunks
Leitung: Dr. Wilhelm Buschkötter
Jupiter-Sinfonie (Mozart)
Konzert für Violoncello (Schumann)
Solist: Dodja Feldin
VII. Sinfonie A-dur (Beethoven)

Sonntag, 30. März, 20 Uhr:

Madame Favart
Komische Oper in drei Aufzügen
von Jaques Offenbach

Uraufführung
der neuen Übersetzung und Funkbearbeitung
von Siegfried Anheisser
Musikalische Leitung: Otto Julius Kühn
Spielleitung: Dr. Siegfried Anheisser
Madame Favart: Edith Fils
Favart: Heinz Holwe
Hektor: Leonardo Aramesco
Pontsablé: Hans Salomon

Aus dem März-Programm des Mitteldeutschen Rundfunks

Sonnabend, 1. März, 21 Uhr:

Konzertübertragung aus Chemnitz
Dirigent: Generalmusikdirektor Fritz Busch
Programm: Haydn: D-dur Sinfonie „Die Uhr"
Schumann: Cellokonzert a-moll

Sonnabend, 8. März, 19 Uhr:

Sinfoniekonzert des Leipziger Sinfonieorchesters
Dirigent: Generalmusikdir. Siegm. v. Hausegger
Solist: Kammersänger A. Paulus, Braunschweig
Programm: Hausegger: „Wieland der Schmied", sinfonische Dichtung / 3 Hymnen an die Nacht / „Aufklänge", Variationen über ein Kinderlied

Dienstag, 11. März, 20.45 Uhr:

Sendespiel-Uraufführung:
Werner Illing: „Bootleggers"

Mittwoch, 12. März, 0.30 Nachts:

Nachtkonzert der Dresdner Staatskapelle
Dirigent: Generalmusikdirektor Fritz Busch
Programm: Weber: Oberon-Ouverture
Wagner: Siegfried-Idyll
Beethoven: II. Sinfonie

Freitag, 14. März, 21 Uhr:

Hugo Wolf-Gedenkstunde
Das Leipziger Sinfonieorchester
Solistin: Elisabeth Stünzner
von der Staatsoper Dresden
Programm: H. Wolf: Frühlingschor aus der unvollendeten Oper „Manuel Venegas" / Lieder

Dienstag, 18. März, 21 Uhr:

Sinfoniekonzert des Leipziger Sinfonieorchesters
Dirigent: Generalmusikdirektor Klaus Nettsträter, Braunschweig
Programm: Schubert: 6. Sinfonie
Spohr: 3. Sinfonie

Donnerstag, 20. März, 21 Uhr:

Collegium musicum
Solisten: Prof. Maurits Frank (Gambe)
Dr. E. Latzko (Cembalo)
Programm: Werke von Nardini, Scarlatti, Battista, Sarti, Tartini

Freitag, 21. März, 20.40 Uhr:

Musik von Heute
Werke von Werner Hübschmann, Werner Trenkner, Gerh. Maaß

Sonntag, 23. März, 20.40 Uhr:

Hausmusik bei Goethe
Mitwirkende: Meta Jung-Steinbrück und Albrecht Lincke (Gesang), Dr. E. Latzko u. A. Simon (Klavier)
Programm: A. E. Müller: Andante mit Variationen für Klavier / M. Szymanowska: Mazurkas für Klavier / E. W. Wolf: Klaviersonate für vier Hände (1784) / Lieder von K. F. Zelter, J. F. Reichardt, C. Moltke u. Bettina von Arnim

Donnerstag, 27. März, 21 Uhr:

Sinfoniekonzert des Leipziger Sinfonieorchesters
Dirigent: Generalmusikdir. Prof. M. Fiedler, Essen
Programm: Fiedler: Lustspiel-Ouverture
Schumann: IV. Sinfonie
Brahms: IV. Sinfonie

funk geistliche und weltliche Lieder aus vier Jahrhunderten zur Aufführung.

Die Mirag brachte Orgelwerke von Max Reger und Hermann Roth-Stuttgart durch Elfried Hottinger-Dresden zur Aufführung.

Ein Schweizer Abend der Mirag brachte Werke von Schoeck, Suter, Huber, Courvoisier, Seidemann, Moser, Lavater und Lange.

Ein besonderer Abend der Mirag war der Aufführung von Kreneks neuestem Liederzyklus „Reisebuch aus den österreichischen Alpen" op. 62 mit dem Komponisten am Klavier gewidmet.

Im Süddeutschen Rundfunk zu Stuttgart dirigierte Dr. Buschkötter-Köln Werke von Scheinpflug, Busoni und Bruckner.

Die Funkstunde zu Berlin brachte M. Enrico Bossis „Verlorenes Paradies" zur Aufführung. Der „junge Madrigalkreis" unter Leitung von W. Rhode sang Werke von Haßler, Lasso, Schlensong, Thießen und Lendvai. Ein Abend Dänischer Musik brachte Werke von Gade, Heise, Lange-Müller und C. Nielsen.

Die Mitglieder des Westdeutschen Rundfunkorchester Rudi Rhein (Violine), P. Graef (Viola d'amore), Robert Grote (Viola da gamba), Reinhard Fritzsche (Flöte) und Joseph Breuer (Cembalo) haben eine Vereinigung für alte Musik gebildet.

Das erste Konzert Deutschland-Amerika wurde vom Mitteldeutschen Rundfunk gesandt. Bekanntlich wird der Austausch der Rundfunkprogramme zwischen den Vereinigten Staaten von Nordamerika und Deutschland jetzt in die Wege geleitet. Als erste deutsche Übertragung über den Atlantik hat auf Wunsch leitender Stellen des deutschen Rundfunks der Mitteldeutsche Sender am Freitag, den 14. Febr., ein Konzert des Leipziger Sinfonieorchesters unter Leitung von Alfred Szendrei veranstaltet. Das Programm enthielt die Sinfonische Dichtung „Don Juan" von Richard Strauß und die „Böcklin-Suite" von Max Reger. Der Kurzwellensender Zeesen übertrug das Konzert auf Amerika, wo es von sämtlichen Sendern der Union verbreitet wurde.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND.

Im Augusteum zu Rom brachte Giro Marinuzzi mit der Royal Accademia S. Cecilia die drei Vorspiele aus Hans Pfitzners „Palestrina" zur Erstaufführung.

Das erste deutsche Operngastspiel seit dem Kriege veranstaltete letzthin in Straßburg das Freiburger Stadttheater; zur Aufführung gelangte Wolf-Ferraris Oper „Sly", die mit begeistertem Beifall aufgenommen wurde.

Die Singakademie in Buenos Aires bringt in der Saison unter Leitung von Joseph Reuter zur Aufführung: Händels „Alexanderfest", Haydns „Schöpfung" und Schumanns „Paradies und Peri". Es handelt sich durchweg um Erstaufführungen für Buenos Aires.

Im Konzertsaal der Königlichen Musikakademie von Rom gab der deutsche Klavierkünstler Wilh. Backhaus ein Konzert, bei dem er Musik von Bach, Beethoven u. a. zum Vortrag brachte.

Die erste Kirchenorgel Japans ist in Tokio am 7. April 1929 in Gebrauch genommen worden. Die deutsche evang. Gemeinde hat bei der Einweihung den deutschen Botschafter Dr. Voretzsch in ihrer Mitte begrüßt. Der Organist Kioka ist ein Schüler Straubes. Da die Kirchenmusik in Japan noch gar sehr im Argen liegt, wird das kleine, aber vortreffliche Walcker-Werk dort eine besondere Mission zu erfüllen haben.

Die Oper „Elektra" wurde unter großem Beifall in Turin erstmalig in italienischer Sprache aufgeführt.

Wagner-Opern im Ausland. Unter Mitwirkung des als Wagner-Sänger berühmten Tenors Victor Forti wird noch in der laufenden Spielzeit in Marseille ein Wagner-Zyklus veranstaltet werden. Als Eröffnungsvorstellung ist der „Tannhäuser" bestimmt. Darauf folgt eine Aufführung von „Tristan und Isolde" mit Berthe Soyer von der Pariser Opéra-Comique in der weiblichen Titelrolle. Vom „Nibelungenring" wird wahrscheinlich nur „Siegfried" zur Aufführung gelangen. Der gesamte „Nibelungenring" wird im März an der Mailänder Scala mit Siegfried Wagner als Dirigenten und Regisseur aufgeführt werden.

Alfred Hoehn spielte in Amsterdam das Klavierkonzert von Max Reger.

GMD. Prof. Hermann Abendroth dirigierte in der Queens Hall zu London Beethovens Leonoren-Ouvertüre, Braunfels „Phantastische Erscheinungen" und das „Violinkonzert" von Beethoven mit Fritz Kreisler als Solisten. Beide Künstler erzielten starke Triumphe.

GMD. Paul Scheinpflug, der Dirigent der Dresdener Philharmonie, wurde als Gastdirigent nach Warschau, Kowno, Riga, Reval, Prag und Paris eingeladen.

Die Wiener Philharmonie wurde eingeladen für Ende April eine Konzertreise nach London zu unternehmen.

Der verdienstvolle Leiter der Flensburger Sinfoniekonzerte, Musikdirektor Paul Barth, dirigierte in der Philharmonie in Warschau Werke von Brahms, Reger, de Falla und Prokofieff. Das Konzert wurde auch auf den Rundfunk übertragen.

Joh. Seb. Bachs „Kunst der Fuge" kam im Tschechischen Staatskonservatorium zur Prager Erstaufführung.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Fritz Stege, Berlin. — Für den Verlag und den Anzeigenteil verantwortlich: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. — Redaktionelle Sendungen an: Redaktionelle Geschäftsstelle der „Zeitschrift für Musik" in Berlin W 30, Freisingerstr. 13. — Aufsätze und innere Anfragen an Dr. Alfred Heuß, Gaschwitz bei Leipzig, Gustav Meiselstraße 23. — Sendungen für den Verlag an: Verlag der „Zeitschrift für Musik", Gustav Bosse Verlag in Regensburg. — Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS, GASCHWITZ BEI LEIPZIG

Schriftleitung für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin W. 30, Freisingerstr. 13
Schriftleitung für Süddeutschland und Österreich: Gustav Bosse, Regensburg

97. JAHRG. BERLIN-LEIPZIG-REGENSBURG / APRIL 1930 HEFT 4

INHALT

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 4.—, Einzelheft RM. 1.50

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bezw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im Voraus zu bezahlen

INSERTIONSBEDINGUNGEN

Preise für Anzeigen: 1/1 Seite RM. 180.—, 1/2 Seite RM. 94.—, 1/4 Seite RM. 50.—, 1/8 Seite RM. 28.—, die einspalt. 68 mm breite Millimeterzeile kostet RM. 0.80. Bei Platzvorschrift 25% Aufschlag. Eine Anzeigenseite ist 203 mm hoch und 140 mm breit. Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349; Österr. Postsparkasse: Wien 156451

Aus neuerschienenen Büchern.

Das Studium musicum Compositionis ist heutzutage sehr schlipfrich und bestehet nicht hierinnen, daß man endlich, Ein, Zwey, Drey oder mehr Stücke zusammensetzen könne, sondern man muß sehen, wie Sie gesetzet seyn, aus was vor einem Geist Sie fließen, bey welchem fundamentirten und berühmten Künstler diese Wißenschaft erlangt worden, denn für sich selbst wird keiner was tüchtigs fürbringen können.....

Adam Krieger in seiner Bewerbung um das Thomaskantorat 1657.

(Mitgeteilt von H. Osthoff in seiner Schrift über Adam Krieger, 1929, Breitkopf u. Härtel.)

Felix Mendelssohn - Bartholdy als Kirchenmusiker. Von R. Werner (Selbstverlag).

Über die Bedeutung des Kirchenmusikers M. sind die Meinungen schon frühzeitig weit auseinandergegangen, und seine Werke dieser Richtung sind am frühesten der Vernachlässigung, heute schon beinahe der Vergessenheit anheimgefallen. Die Gründe hiefür liegen am wenigsten wohl in den Werken selbst. Sie sind zunächst in äußeren, zeitlichen Umständen zu finden: Die protestantische Kirche gewährt einer selbständigen, nicht mit der Liturgie verknüpften Kirchenmusik, wie sie M. geschrieben hat, nur noch selten Raum; ihre Kirchenchöre sind zumeist auch anspruchsvolleren Aufgaben nicht mehr gewachsen. Außerhalb der Kirche aber bevorzugen unsere größeren gemischten Chorvereinigungen Oratorien und abendfüllende Werke; sie bringen kleineren geistlichen Chorwerken, wie Motetten, Psalmen, Kantaten, nur noch ein sehr geringes Interesse entgegen.

..... Ihren schönsten Lohn aber würde die vorliegende Arbeit dann finden, wenn sie es vermöchte, einige der in Vergessenheit geratenen oder unbekannt gebliebenen Kirchenmusiken M.'s wieder dem Gebrauch in Kirche und Konzert zuzuführen und sie den neuzeitlichen erfreulichen Bestrebungen um Hebung und Bereicherung der protestantischen wie katholischen Kirchenmusik als beachtenswerte Hilfsmittel dienstbar zu machen.

„Anasthase und das Untier Richard Wagner". Von Walter Seidl. (Amalthea-Verlag, Wien.) — Vgl. hierzu die Besprechung auf S. 289.

Der junge Deutschfranzose Anasthase, Kritiker an einer der größten französischen Musikzeitschriften, krankt an einem Gewissenskonflikt zwischen dem Dämon Wagner und der modernen Musik. Als bisher begeisterter Anhänger der modernen Musikrichtung sucht er krampfhaft nach Gründen, um die Liebe zu dem „Untier" Richard Wagner aus dem Herzen zu bannen. Aber ein Besuch des „Tristan" in Bayreuth, den er gemeinsam mit seinem Freunde Saul Ring unternahm, vernichtet seine bisherige Überzeugung und verwandelt ihn in einen wütenden Gegner der modernen Musik.

„Blind, täppisch schwankt Anasthase durch das Menschengewühl. Lange kann er sich von seinen Gedanken nicht freimachen, die schmerzlich um Saul Ring kreisen. Im Restaurationsgarten läßt er sich endlich an einem Tisch nieder, bestellt sein Getränk. Sein Hirn läutet Sturm. „Wie guter Dinge war dieser Saul Ring, waren wir beide noch am Vormittag! Ah, diese Musik vergiftet! Die unheimliche Veränderung in seinem Gesicht, in seinem ganzen Wesen kann doch nur — mittelbar oder unmittelbar — durch die Musik hervorgerufen sein! Freilich — er ist unmusikalisch Da mußte es ihn umwerfen! Da mußte es ihn umwerfen... Mich selbst aber — was soll ich es leugnen? — — hat niemals ein Werk so im Innersten aufgewühlt wie dieser „Tristan" heute! Liegt also wirklich ein so ungeheuer wahrer Wert auf dem Grund dieses Werkes, daß immer, wenn es erklingt, alle Einwände, alle Zweifel vor seiner zwingenden Größe ins Nichts zerfließen? Oder ist es gerade allerniedrigstes Blendwerk? Mein Gott! Wie sich da noch zurechtfinden? Ist es nicht Blendwerk, dann war mein Glaube an die neue Kunst also Irrglaube! War Irrglaube — gewesen... Mein Geschmack ein perverser! Oder alles war — noch schlimmer — Snobismus.... Ich aber muß wohl endlich Klarheit finden und mich endgültig entscheiden..... Ich kann mein modernes Kunstideal doch nicht aufrecht erhalten, wenn ich so empfänglich für diese Musik bin! So empfänglich... Bei mir geht es immerhin um mehr als bei Saul Ring: Es rührt an meine Existenz. Himmel, aber kann es denn möglich sein, daß in der Kunst wirklich nur das Seriöse und Idealisierte Bestand und Wert hätte, das Zurechtgeschminkte? — warum sollte ich es nicht so nennen? Und das Verfeinerte, Nuancenreiche, im Ausdruck Schlichte, leicht Spöttische oder so köstlich Lethargische der Kunst unserer Tage, das gerade die unerforschten Saiten unseres Wesens in Schwingen versetzt, dies wäre wirklich nichts anderes als Spielerei, Geistreichelei? Vereinen läßt sich beides entschieden nicht. Anerkennt man das eine, verwirft man gezwungenermaßen das andere. Ich muß mich aber zu einer Überzeugung durchringen, ich muß, zum Teufel! Mein Gott! Warum hast du mich auch gerade mit Wagner heimgesucht? Warum nicht lieber mit einem Primitiven — einem Musikdramatiker des vierten Jahrtausends vor Christus meinetwegen —, das wäre so leicht zu vereinen gewesen! — Historisch nehmen, haha — eine Kunst, die heute noch so unmittelbar wirkt, daß sie aus einem gesunden,

frohen Historiker einen kranken, verzweifelten macht? Armer, dummer Saul Ring! — Halt! Vielleicht ist da noch ein Ausweg: Gerade der Tristan, aber nur dieser, ist Wagners zeitloses Meisterwerk; ich hatte doch immer schon den Eindruck, daß es dem modernen Empfinden weitaus am nächsten kommt. Deswegen könnte man den übrigen Wagner immerhin ablehnen, nicht? Jawohl — noch habe ich keine Ursache, zu verzweifeln: Ich bleibe hier! Und höre mir den ganzen ‚Ring' an!" Anasthase richtet sich auf und blickt mit einer Grimasse, etwas stier, in die Luft. „Und wenn erst das Wagalaweia und das Hojotoho und Hoiho losgeht, dann werde ich vielleicht doch noch Distanz zu den geistigen Ablagerungen dieses Schurken mit dem Barett und dem gelben Atlasfutter finden! Wenn endlich auch das nicht hilft — meiner Seele — dann bleibe ich noch zum ‚Parsifal'!"

Der Kellner, der die gewollte Limonade bringt, blickt leicht befremdet auf Anasthase: „Ist Ihnen schlecht, mein Herr?" Da kommt Anasthase für einen Augenblick zu sich. Wütend entgegnet er: „Wundert Sie das vielleicht? Wenn ein denkfähigeres und gewissenhafteres Publikum hierher käme, müßten Sie an diese Erscheinung bereits gewöhnt sein!"

Der Kellner entweicht kopfschüttelnd vor Anasthases entmenschtem Blick.

Preisausschreiben.

In dem diesjährigen städtischen Etat von Paris werden erstmalig erhebliche Summen ausgeworfen, die zur Stiftung von Musikpreisen verwendet werden sollen. Insgesamt werden 130 000 Francs an Preisen ausgesetzt, und zwar für Kammermusik, für das einaktige Singspiel und die große Oper, für großes Orchester und für Vokalmusik.

Ehrungen.

Prof. Willi Kühne konzertierte am 12. Februar auf Einladung des Herzogs von Coburg im Schloß zu Coburg. Anwesend waren u. a. der König von Bulgarien und die Herzogliche Familie nebst Gefolge. Der Herzog überreichte nach dem Konzert Prof. Kühne die „Karl-Eduard-Medaille 2. Kl. mit der Krone".

Die portugiesische Regierung hat Siegfried Wagner das Kommandeurkreuz des Sao-Thiago-Ordens verliehen.

Der polnische Staatspreis für Musik ist Ludomir Rozycki für die Oper „Eros und Psyche", deren Uraufführung im März 1917 unter der Regie des damaligen Intendanten Waldemar Runge mit dem Direktor Prüwer am Dirigentenpult in Breslau stattgefunden hat, zuerkannt worden. Rozycki (geb. 1883) gehört zu den beliebtesten und erfolgreichsten Komponisten Polens. Seine Popularität hat das phantastische Ballett „Pan Twardowski" begründet. Von den späteren Werken Rozyckis sind die Opern „Casanova" (1924) und „Beatrix Cenci" (1926) zu erwähnen.

Verlagsnachrichten.

Von Alfred Milarch, dem besonders in letzter Zeit als Volksliedbearbeiter bekannt gewordenen Chorkomponisten, erscheint demnächst im Verlag von Karl Hochstein in Heidelberg in strophisch-verschieden behandelter Form das auslandsdeutsche Volkslied „Die ungrischen Husaren" für vierstimmigen Männerchor.

Zusammenschluß der Inhaber von Tonfilm-Urheberrechten. In Berlin wurde unter der Firma Tozentra G. m. b. H. eine Zentralstelle für musikalische Tonfilmrechte gegründet, welche die Rechte der Komponisten, Textdichter und Verleger an den musikalischen Teilen der Tonfilme vertreten soll. Die Gesellschaft soll der Tonfilmindustrie die Abschlüsse über Tonfilmaufnahmen von urheberrechtlich geschützten Musikstücken erleichtern und die Verwertung solcher Rechte kontrollieren.

Anläßlich des 70. Geburtstages von Hugo Wolf am 13. März bietet der Verlag C. F. Peters der Musikwelt eine eigenartige, zeitgemäße Gabe: eine 20 Seiten umfassende Broschüre, in der unter dem Titel „Hugo Wolf-Programme" eine Reihe verschiedenartiger, charakteristischer und künstlerisch durchdachter Liedgruppen für jede Stimmgattung mitgeteilt werden. Wie es in der vorangehenden Einführung heißt, soll damit versucht werden, „der Gestaltung von Wolf-Programmen noch wenig begangene Wege zu weisen". Besondere Rücksicht ist in den etwa 200 Wolf-Lieder umfassenden Programmvorschlägen auf die Rundfunkdarbietungen genommen. Das reichhaltige und anregende Heft dürfte Sängerinnen und Sängern willkommen sein, zumal es u. a. auch ein alphabetisches Verzeichnis sämtlicher Wolf-Lieder (mit Ausnahme der Jugendlieder) enthält, ferner Angabe des Stimmumfanges der Gesänge sowie die Einteilung nach Bänden. Die Hugo Wolf-Programme sind kostenlos durch den Verlag von C. F. Peters zu beziehen.

Die Zeitschrift „Die Musikantengilde" erscheint nunmehr unter dem Titel „Musik und Gesellschaft". Die Schriftleitung übernimmt Dr. Hans Boettcher, der als Sekretär des „Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer" tätig ist. Damit ist eine neue, sich hoffentlich segensreich auswirkende Verbindung zwischen der Musiklehrerschaft und der Jugendbewegung angebahnt.

Die Schlesingersche Buch- und Musikalienhandlung (R. Lienau, Berlin-Lichterfelde) plant die Herausgabe einer Jubiläumsausgabe von sämtlichen

musikalischen und literarischen Arbeiten Carl Friedrich Zelters in acht Bänden, einschließlich der unbekannteren Briefe. Sechs Bände werden die Lieder, Balladen und Chöre umfassen. Das Werk wird 1932, im 100. Todesjahre Zelters, vollständig vorliegen. Zugleich richtet der obige Verlag an alle Musikfreunde die Bitte, ihm jegliches handschriftliche Material über Zelter aus Privatbesitz zur Verfügung zu stellen.

Zeitschriften-Schau

„Die Musikantengilde", Heft 2, 8. Jahrgang.

Die veränderte Einstellung der Jugendmusikbewegung unter Führung von Fritz Jöde zur Musikpädagogik geht aus dem Aufsatz von Edith Weißmann deutlich genug hervor: „Hausmusik und Privatmusikunterricht in ihren Beziehungen zur Volks- und Jugendmusikpflege". Von grundsätzlicher Bedeutung sind folgende Ausführungen: „Der führende Teil der Jugendmusikbewegung hat begriffen, daß beim umfassend, vorurteilsfrei und gründlich gebildeten Lehrer Wichtiges zu lernen ist. Der Hunger nach Positivem, nach Material, nach Tatsachen, nach den konkreten, stofflichen Dingen der Musiklehre ist heute schon ganz gewaltig gestiegen. Die Elemente der Jugendbewegung, die stolz das Könnertum ablehnten und durch ihre Überheblichkeit der eigenen Sache unnötig Feinde gemacht haben, sind im Aussterben. Heute liegt es in 99 von hundert Fällen so, daß der Jugendbewegung in der Berührung mit dem Fachlehrer (Streicher, Klavierist, Bläser) durchaus Ersehntes, Positives erwächst, ja, daß sie mit ganz bestimmten Anforderungen gerade zum Fachlehrer und nicht zum Jugendführer geht." — Hoffentlich erwartet die Jugendbewegung vom Privatmusiklehrer nicht ausschließlich einen praktischen Lehrgang der Yazzmusik, zumal da Fritz Jöde in dem Aufsatz des gleichen Heftes „Von der Wirklichkeit unseres Singens" in die Tonart der Frankfurter Yazz-Hochschule einstimmt, wenn er der Meinung Ausdruck gibt, „daß uns eine Portion Yazz ganz gesund wäre". Ist der Yazz wirklich das geeignete Mittel, um zur „leichten Fröhlichkeit zurückzukehren" und zu „fröhlichen Liedern"? Auch ein empfehlendes Loblied des Gassenhauers findet man in diesem Aufsatz. Denn er gehört „unerschütterlich zu einer Jugend, die in ihrem ständigen Schulsingen zur Unwirklichkeit (?) gezwungen wird, gehört so zu ihr, wie die Frechheit zu einer unter Zwangsherrschaft stehenden Schülerschaft". (!!)

„Allgemeine Musikzeitung", 57. Jahrgang, Nr. 9. Karl Blessinger: Wege und Ziele der modernen Oper.

Im Verlauf seiner Betrachtungen berührt der Verfasser auch die Librettistik, die zu den wichtigsten Problemen der Opernentwicklung gehört. „Abgesehen von den wenigen bedeutsamen Fällen, in denen deutsche Musikdramatiker imstande waren, sich ihren Text selbst zu dichten, können wir von einer wirklichen deutschen Librettistik nicht reden. Entweder handelte es sich um bloße Reimschmiede, deren Bücher erst durch wesentliche Mitarbeit der Komponisten wirkliche dramatische Brauchbarkeit erlangen konnten, oder, und das ist seit Wagner vielleicht der häufigere Fall, die rein literarischen Aspirationen treten derart in den Vordergrund, daß die musikalische Entfaltung des Komponisten gehemmt wird. Jedenfalls gehören Textdichter, die mit literarischem Geschmack ein sicheres musikalisches Formgefühl vereinigen, von jeher in Deutschland viel mehr zu den Seltenheiten als in Frankreich oder gar in Italien. Das liegt zum großen Teil mit daran, daß bei uns bis in die neueste Zeit der grundsätzlichen Seite dieser Frage viel zu wenig Beachtung geschenkt worden ist, und daß bei erfolgreichen Werken der Librettist in den Hintergrund gestellt zu werden pflegt, während die Mißerfolge ihm fast ausschließlich zur Last gelegt wurden. Das Problem als solches ist aber nun endlich aufgegriffen, wenn auch fast ausschließlich von Seite des Musikers her. Es muß unbedingt erwartet werden, daß auch von der Seite des Literatentums dieser Frage mehr Interesse entgegengebracht wird als bisher; jedenfalls ist vom praktischen Standpunkt aus gesehen dieses Problem fast das wichtigste für die Frage der Zukunft der Oper."

Über die erste schlesische Freizeit „Musik und Kirche" in Hassitz 1929 ist ein Sonderheft der gleichnamigen Zeitschrift im Bärenreiter-Verlag erschienen. Außer Berichten über die Freizeit selbst enthält das interessante Heft Beiträge von Dr. K. B. Ritter über „Die kultische Gestaltungsaufgabe der ev. Kirche" und über „Das Litaneigebet", von Dr. K. Ameln über „Neues Singen" und von Günther Ramin über „Die Orgel Ver sacrum im Jugendhof Hassitz".



Walter Niemann

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS

Nachdrucke nur mit Genehmigung des Verlegers. Für unverlangte Manuskripte keine Gewähr

97. JAHRG. BERLIN-LEIPZIG-REGENSBURG / APRIL 1930 HEFT 4

Rund um mein Klavier.

Von Walter Niemann, Leipzig.

„Mir ist, als wär' ich da eingeschlossen und spielte mich selbst heraus." So sagt Hebbel in seinem Spruch „Künstler am Klavier". Der größte Tragiker des 19. Jahrhunderts und Landsmann meines Vaters, des Konzertpianisten, Klavier- und Kammermusikkomponisten Rudolph Niemann (1838—98) aus dem dithmarsischen Städtchen Wesselburen in Westholstein, hat damit an zweierlei gerührt: an den innersten Beruf des Klavierkomponisten, der gewissermaßen mit seinem ganzen Wesen und Sein ins Klavier „eingeschlossen", ihm völlig anheimgegeben ist, und an die Auffassung vom Klavierschaffen als einer innersten Herzens- und Gefühlssache, bei der man sich jedesmal wieder von neuem „selbst heraus" zu spielen hat.

Kommt dazu mein hamburgisch-holsteinisches Blut — als Hamburgensis Holsatus —, meine Liebe zur engeren und weiteren niedersächsischen Heimat, zu ihren Dichtern, Denkern, Malern und Musikern, so darf ich wohl auch als Klavierschaffender mich zunächst einmal und freudig als „nordische Natur" bekennen. Obwohl am Rhein in Wiesbaden aufgewachsen (1884—98) und seither in Leipzig meine dritte Heimat findend, hat schleswig-holsteinische Abstammung und Geburt in Hamburg (10. Oktober 1876) doch natürlich mein innerstes Sein, Wesen und Schaffen für immer bestimmt. Das schwere niedersächsische Blut, das auch im künstlerischen Schaffen zu drei Vierteilen Sehnsucht, Träumerei, Resignation und Schmerz, zum Rest Freude und Heiterkeit sieht, läßt sich, auch bei vlämischer und französischer Blutmischung der Ahnen, durch keinen Ortswechsel ändern, nur auflichten und leichter machen. Als rechter Niedersachse habe ich mich daher weder so recht am Rhein, noch viel weniger aber an der Pleiße innerlich „akklimatisieren" können. Meine Liebe aber gehört Hamburg und Wiesbaden.

Hamburg als Stadt meiner Kindheit. Woran das Kinderherz sich entzückte — Vaters, meist unter dem Flügel belauschtes herrliches Spiel, die großartige, förmlich im Wasser schwimmende Stadt mit ihrem patriarchalischen Volksleben, Elise Averdiecks und — bezeichnend für die vielfältigen englischen Sympathien Hamburgs — Käte Greenaways Kinderbücher, die Märchenerzählungen von Mutter und Schwester, das ehrliche, gemüt- und humorvolle Volk, das jeden „lütten Jung'" gern hat, kurz: die ererbte alte schöne norddeutsche Bürgerkultur, die gleich der süddeutschen so reich an sinnigen und „altertümlichen" Zügen und Sitten ist —, das ist heut' alles verklungen. Was blieb, ist das unveräußerliche Erbteil eines selten glücklichen und innerlichen Familienlebens, einer seltenen elterlichen und geschwisterlichen Liebe. Noch heute, wenn ich auf Tage in die gleich zärtlich geliebte Vaterstadt zurückkehre, klingt das alles in Brahmsischer Resignation nach: es war einmal . . .

Wiesbaden als Stadt meiner Jugend. Der langjährige treue Freund und große Kunstgenosse der Geige, August Wilhelmj, rief den Vater dorthin. Zu seinem Glück als Künstler, zu seinem Unglück im Kampf des Lebens. Hier wurde ich, der körperlich zarte und seelisch überaus sensible norddeutsche Träumer, unter dem Einfluß der weichen, wunderbaren romantischen Natur des Rheingaues und Taunusgebirges zum Naturromantiker der Klaviermusik. Die Wanderungen mit dem Vater, die Ferienreisen in den Schwarzwald oder an die heimatliche See, nach Hamburg, Kiel und Dithmarschen, haben mir früh die schwärmerische Liebe zur Natur, als dem Urquell alles künstlerischen Schaffens, zu Wald und Bach, zu Berg und See ins Herz gepflanzt. Sie haben mir auch Augen und Sinne für Farben, für Heiterkeit des Lebens, für alles Warme, Liebenswürdige und Herzliche rheinischen und süddeutschen Volkstums geöffnet. Ich blieb wohl äußerlich der stille, in sich gekehrte, empfindliche norddeutsche Träumer, der eigentlich immer am liebsten mit sich und der Natur allein war und — ist, aber innerlich speicherte ich alles Schöne, das ich sah — und es war Schönes bei jedem Schritt! — für das damals schon übermächtig in den ersten Klavier- und Violinsonaten sich Luft machende Schaffen auf. Meister wie der Vater im Klavierspiel — ein gleich großer Lehrer wie Künstler —, wie der liebe stille Humperdinck (Boppard) in Komposition lenkten es in geregelte Bahnen.

Des Vaters früher Tod gebot ein intensives Doppelstudium auf Konservatorium und Universität in Leipzig. Es wurde die dritte Stadt meines Lebens und ist es bis heute geblieben. Was hat es mir gegeben? Als große und in vielem unvergleichliche Studien- und Arbeitsstadt die Liebe zur Arbeit, zum Schaffen in jeder Form, zum einfachen, innerlichen Leben. Es hat mir ein Dutzend und mehr Irrjahre als Musikkritiker und -schriftsteller, es hat mir aber auch die Möglichkeit einer breitesten Auswirkung meines eigentlichen und innersten Berufes, des Schaffens, hauptsächlich für Klavier, in freundschaftlicher Zusammenarbeit mit dem Welthause C. F. Peters geschenkt. Bezeichnenderweise eines hamburgischen Hauses. Es hat mir seine herrlichen Bibliotheken — die Musikbibliothek Peters wieder voran —, seine mustergültigen Museen und Sammlungen zum Studium und innerer Bereicherung geöffnet. Es gab mir die Liebe zum Buch. Es gab mir vor allem treue Freunde. Andrerseits aber, um auch das ebenso ehrlich zu sagen: ich leide schwer an der Naturfremdheit und Nüchternheit dieser großen, unfrohen, kalten Messe-, Handels- und Industriestadt. Ich leide an der erdrückenden Masse ihres spießigen, engen Kleinbürgertums. Ich leide an ihrer beispiellosen Inkollegialität. Ich leide an dem Mangel an Charakter in Stadt und Volkstum, an seiner vergifteten geistigen Luft voll Mißtrauen, Mißgunst, versteckten Anfeindungen, bösartigem Klatsch und Tratsch, am Neben- statt Miteinanderleben seiner Künstler und Gelehrten. Ich leide an allem, was, sagen wir, sächsisch-mitteldeutsch und meinem Wesen, meiner Natur gänzlich fremd und unverständlich ist. Aber: es gibt der guten, feinen und klugen Menschen überall, grade auch in Leipzig, und so habe ich es mit heiterer Philosophie gelernt, mit Goethe „glücklich in dem zu sein, was meines Vaters war".

Familienvater von mehr als 117 Klavier- und einem Dutzend Orchester- und Chorkindern, hat man mich im registrierfreudigen deutschen Vaterland in die Schublade „impressionistischer Neuromantiker" oder „Deutscher Impressionisten" gesteckt. Ich wehre mich dessen auch gar nicht, obwohl ich eine ganze Reihe Werke geschrieben habe — Sonaten, Suiten, Balladen, Variationen u. a. —, die nicht im geringsten impressionistisch sind. Die Zeitmode hat der Romantik, dem Impressionismus den Krieg erklärt, um bei dem Neuklassizismus und der Neuen Musik zu landen. Also ist meine Klaviermusik „von gestern"? Solch unreifer Linksradikalismus vergißt nur eins: alle echte und innerliche deutsche Kunst war und ist „romantisch", dichterisch. „Poetische Stimmungsmottos", wie ich sie liebe, sind niemals äußerliche „Programme". Es geht nicht um den Stil, die Richtung, die Technik, sondern um den Inhalt der Musik. In der altmodischen und altfränkischen Auffassung aufgewachsen, daß die Musik als seelischeste aller Künste dem Menschen zur Freude, zum Trost, zur Erhebung gegeben sei, habe ich mich allzeit bestrebt, innerhalb meiner Entwicklung als Klavierkomponist stets das Empfindungs- und Gefühlsmäßige auf der einen, das Klangpoetische und Farbige auf der andern Seite allem andern voranzustellen. Und diese Entwicklung ging naturgemäß von der Romantik oder Neuromantik

eines Schumann, Chopin, Brahms, Grieg, Mac Dowell zur impressionistischen oder, wenn der Stoff es gebot, expressionistischen oder naturalistischen Moderne. Sehr viel verdanke ich dem französischen (Debussy, Ravel u. a.) und spanischen (Albeniz, de Falla, Granados, Turina) Impressionismus, der modernen englischen Klaviermusik, namentlich der impressionistischen Exotik Delius' und Scotts, den Russen von Tschaikowsky bis Scriábin. M u ß ich es sagen, daß ich Strawinsky und Prokofieff, daß ich Respighi, Pick-Mangiagalli, Casella, Castelnuovo-Tedesco, daß ich Ireland, Bax, Goossens so gut kenne, studiere und vieles von ihnen liebe, wie Poulenc, Milhaud und Satie? Daß ich mich ehrlich, aber meist vergeblich bemühe, auch die deutschen und österreichischen Führer der „Neuen Musik" für Klavier, die Hindemith, Toch, Butting, Tiessen, Reutter, Jarnach, Schulhoff usw., nicht nur interessant und meisterlich, sondern auch schön und liebenswert zu finden. Freilich: mein Herz und meine Natur gehören am meisten der zarten, naturbeseelten Lyrik, und darum ist der Weisheit letzter Schluß: arbeiten und ehrlich sich selbst und seiner Natur treu bleiben. In welchem „Stil", welcher „Richtung", mit welchen technischen Mitteln, ist höchst gleichgültig. Noch gleichgültiger, was „man" dazu sagt. Was die hohe Musikkritik dazu sagt, hängt heute schon beinahe einzig von der politischen, soziologischen, richtungsgläubigen Einstellung und von vielerlei andren, vielfach außermusikalischen Bindungen und Interessen des Referenten und seines Organs ab. Ein Nach- oder Neuromantiker oder Impressionist wird allzeit in linksstehenden, ein Anhänger der linearen „Neuen Musik" allzeit in rechtsstehenden Zeitungen und Zeitschriften mehr oder weniger „vermöbelt" werden, die eine „Konkurrenz" wird sicherlich das grade Gegenteil von dem als „Wahrheit" verkünden, was die andere „Konkurrenz" sagt, und so fort bis in die scheinbar entlegensten Gebiete hinein. Der Wert und die Geltung der Musikkritik hängt heute durchaus von der P e r s ö n l i c h k e i t, der ethischen Geltung und der allgemeinen Einstellung des Kritikers ab. Macht man sich alle diese Dinge einmal ganz ruhig und vorurteilslos klar, so wird man den sehr relativen, in keiner Weise mehr bindenden Wert der heutigen Musikkritik vornehmlich für den schaffenden Künstler ohne weiteres erkennen und danach abschätzen.

Wer also im Klavier „eingeschlossen" ist und mit jedem neuen Werk sich immer „selbst heraus spielt", der wird einzig auf seine „inneren Stimmen" im Sinne Adolf Jensens hören und sie so rein und klar wie ihm irgend möglich erklingen lassen. Er wird nicht daran denken dürfen: „wie bestehe ich vor den andern?", sondern einzig denken müssen: „wie bestehe ich vor meinem eignen Gewissen?" Mehr zu tun, steht ihm nicht an. Denn darüber, ob er und sein Schaffen den Menschen notwendig und willkommen war, oder ob die Menschen ihn und seine Kunst nicht oder nicht mehr brauchen konnten, richtet einzig die Zeit.

Dies einmal ruhig durchdacht, werden die Folgerungen für den deutschen Klavierkomponisten leicht zu ziehen sein. Er hat es heute schwerer wie je. Der deutschen „weltstädtischen" Musikkritik ist heute wohl bald jeder Russe und Pole, jeder Franzose, Engländer, Amerikaner vierten Ranges wichtiger wie der Deutsche und Österreicher. Auf den Programmen der deutschen Klavierabende wird man fast immer die ausländischen Modernen, beinahe nie aber einen lebenden Deutschen oder Österreicher finden, sofern er nicht zum kleinen „internationalen" Lager der „Neuen Musik" gehört. Das wird ohne alle und jede nationalistische oder chauvinistische Einstellung und in herzlicher Sympathie mit den echten Talenten a l l e r ausländischen Nationen gesagt. Kein Volk der Erde kennt, liebt, ehrt und fördert seine für K l a v i e r Schaffenden unserer Zeit so wenig, wie das deutsche.

Und doch: wer international anerkannt sein will, muß auch hier national, aus dem Wurzelboden des eignen Volkes heraus schaffen. Also darf ich vielleicht aus der Tatsache, daß meine Klaviermusik grade im Ausland und Übersee mit so herzlicher Sympathie aufgenommen und gefördert wird, schließen, daß sie in Art und Wesen deutsch sei? Deutsch t r o t z oder grade w e g e n ihrer romantisch-exotischen Sehnsüchte, ihrer weiten Reisen zu „fremden Ländern und Menschen", oder gar ins Traumland? Dann wäre ich vielleicht doch ein wenig mehr, als bloß „ein Nachfahre der französischen Impressionisten" ...? Das wäre mal ein Glück nicht auszu-

denken, wenn ein deutscher Künstler von den Deutschen ohne die vergiftetsten Verhöhnungen anerkannt würde! . ..

Nein, dieser Traum ist zu schön, als daß er Wirklichkeit würde! Resigniert tauche ich wieder die Notenfeder ins Tintenfaß und schreibe weiter meine „romantisch-impressionistischen" Notenköpfe. „Nu grade" — wie man hier sagt.

Walter Niemann.

Von Max Steinitzer, Leipzig.

Ich möchte hier möglichst wenig Allgemeines über Walter Niemanns Werke sagen und das Nötige lieber an die Erwähnung der einzelnen anschließen, um eine Art von Übersicht, eine Führung zu geben, denn mancher sieht seinen etwa 120 Klavierwerken gegenüber den Wald vor lauter Bäumen nicht. Wer Stichproben nehmen will, dem sei bemerkt, daß es ein etwa nur markierend, obenhin spielendes Zurkenntnisnehmen bei Niemann nicht geben kann. Bei ihm sind alle Bezeichnungen, vorweg die, den Spieler sehr oft überraschende, genaueste Feststellung des Zeitmaßes und der Tonstärke, untrennbare Bestandteile des Inhalts und daher auch der Wirkung, wie bei jeder echten Klaviermusik. Auf einem Instrument minderen Ranges, etwa mit groben Intonationsfehlern oder unreiner Stimmung, sind seine Sachen zu keinerlei Geltung zu bringen. Man darf also nicht mit den Augen eines flott vom Blatt spielenden Kapellmeisters lesen, sondern mit denen des Pianisten, dessen Sache es ist, auf „Qualitäts-Instrumenten", d. h. den besten bester Firmen, alles Seelische, Stimmungsmäßige zum vollsten Ausdruck zu bringen, intime Klavierpoesie nachzudichten. Einzelne sehr langsame Viertel- und Halbe-Akkordgänge mit der Metronombezeichnung um 40 sind augenscheinlich auf die, beim guten Instrument ganz eigenartige Veränderung der Tonfarbe während des Fortklingens berechnet, ein Farb- und Ausdrucks-Effekt, der dem nach rein musikalischen, d. h. nicht pianistischen Gesichtspunkten Lesenden oder Spielenden völlig entgeht. Daß man überhaupt Musik spielen und nicht lesen muß — ein Ausspruch, der meines Wissens vom alten Moritz Hauptmann herstammt —, sollte man eigentlich gar nicht zu sagen brauchen. Seine Nichtbeachtung veranlaßt so viele eklatante Fehlurteile. Viele Stücke Niemanns setzen etwa jenen Grad von Anschlags- und Ausdruckstechnik voraus, welche den letzten Sonaten Beethovens, einschließlich der C-dur-Variationen von Opus 111 künstlerisch voll gewachsen ist.

Erschließend für Niemanns Wesen ist der Gegensatz jener langsamen, schwermutvollen Tonbilder, meist Naturbilder, in denen er unerschöpflich scheint, und der duftigen Spielstücke von leichtester Beweglichkeit, beides in vollendetem Klaviersatz, mit restloser Ausnützung der heutigen technischen und klanglichen Möglichkeiten. Ersteres sind meist Klanggebilde von bezwingend malender Stimmungsmacht, oft mit förmlich dämonischem Einleben in die Naturumgebung und ihre Vorgänge. Ein großstiliges Beispiel bringt schon in der Hebbel-Suite Op. 23 Nummer 3, Ballade: „Die Heide", und auch ihr Präludium „Durch Sturm und Regen" überraschte durch die klavier- und tonmalerische Wucht und Meisterschaft. Ähnlich: „Regennacht" (Bremen) Opus 113, 2 und als Gegensatz: „Mondnacht" (Hamburg) Op. 107, 12. „Römische Campagna" Op. 81, 1, aus „Vier Balladen" ist eines jener Adagio-Landschaftsbilder, in denen Niemann heute ohnegleichen ist, schon weil kaum ein anderer die Klänge sich mit solcher inneren und äußeren Ruhe ausleben läßt. Zwei Stücke dieser Art, 2. und 4. aus „Alt-China", Op. 63, „Chinesische Nachtigall, Elegie" und „Die heilige Barke" können auch als Anschlagsstudien für Ausbildungsstufe gelten, wie viele andere in dieser Gruppe angeführte. Zu den Juwelen zartester Stimmungspoesie gehören hier „Die blaue Grotte" und „Der Goldfoot", zwei Klangstücke von besonderem Zauber, Opus 56, 1 u. 2 (Romantische Impressionen). Auch „Venezia" Op. 94, 1, ein zartes, farbenleuchtendes Nachtbild, und „Abenddämmerung am

Meer" Op. 89, 2, aus „Japan", echteste Tonpoesie; aus dem gleichen Opus Nr. 4 „Der heilige Berg". Unvergleichlich wirkt das duftige Landschaftsbild Nr. 95, 1 „Altes spanisches Kloster", das Adagio Op, 62 a, eine Elegie aus dem Zyklus „Schloß Dürande", nach Eichendorff.

Zu einer Auslese solcher Stücke gehören ferner: „Herdengeläut am Abend", ein musikalisch höchst einfaches, wundersames Klangstück Op. 77, 5 aus „Die Harzreise", „Altägyptischer Tempeltanz" Op. 86, 3 aus „Pharaonenland", ein Klavierklangstück von feinem Stimmungsreiz. Eines der Adagios von tiefster Poesie ist der „Gesang des malaiischen Fischers", Op. 76, 2, aus dem „Orchideengarten", Op. 61, 5, „Paestum", eine echte Elegie, atmet den melancholischen Zauber verträumter Versunkenheit. Dann „Notturno, Zwiegesang in der Nacht" Op. 116, 8 aus „Bali" und eben daraus zwei Landschaftspoesien hohen Ranges, Nr. 3 u. 5, „Tempel im Morgenwind" und „Mittagsstille auf dem Meere". Auch die langsamen Sätze der drei Sonaten gehören in diese Kategorie großstiliger Stimmungsbilder.

Daran mag sich eine Anzahl lyrischer Gebilde duftigster Art schließen, in ihrer Knappheit meisterhaft gebaute Lieder ohne Worte, welche die uns aus formellen Gründen nicht mehr unbedingt zusagenden von Kirchner, Jensen u. a. überbieten. So „Waldeinsamkeit" Op. 61, 3, „Unter Birken" Op. 34, 1 („Deutscher Frühling"), „Rosen für die Geliebte" Op. 48, 4, „Rosen am Gartenhaus" aus Op. 80, „Ein Abend auf dem Campanischen Meere", Op. 48, 8; die köstliche „Sommernacht auf dem Flusse" Op 45; „Tanz der Nereiden" Op. 48, 4. Aus Op. 33 („Romantische Miniaturen") die zarten Tongedichte 4 u. 9 „Stille Liebe" und „Tod im Frühling". Ferner die Romanze „Rosenzeit" Op. 43, 2; „Arietta" Op. 71, 3, ein tief verträumtes Adagio; „Flötenkonzert" Op. 84, 2 (Suite nach Bildern von Karl Spitzweg), eine zarte Rokoko-Klavierpoesie, zugleich Anschlagsübung feinster Art; Op. 93, 3, „Der poetische Snodgrass", von ganz zartem Humor gestreifte Lyrik („Pickwick"-Zyklus). Ja, schon die Arietta Op. 11, 5 („Kleine Poesien"); Op. 13 „In der Rosenlaube" (aus „Bunte Blätter"); „Erinnerung" Op. 7, Heft 2; „Auf dem Fjord" Op. 9, 1. Von ausgedehnteren Stücken gehört hierher die wundersame „Romantische Fantasie" Op. 54, „Immensee".

Im Gegensatz dazu stehen ausgesprochene Spielstücke, die fast alle viel schwieriger klingen, als sie sind, von letzter Kultur der Form und Empfindung. So: „Auf dem Elfenhügel" aus Op. 33, „Romantische Miniaturen" Nr. 10, dann eine reizende Nippsache: „Javanisches Tanzlied" Op. 76, 1 aus dem „Orchideengarten"; „Die Glocken der Pagode" Op. 63, 1. Eines der duftigsten programmatischen Spielstücke ist das Präludium zur Suite Op. 71 nach Worten von Hermann Hesse, ein Juninacht-Idyll. Als Juwel dieser Art kann das erste Stück der „Gartenmusik" Op. 117 gelten mit seinen wunderbar duftigen Harpeggien und zarten Quartengängen. Endlich „Gärten im Frühling" Op. 112, 6 („Impressionen"), ein hinreißendes Allegro jubiloso. Mehr als glanzvolles Klavierstück einzuschätzen ist Op. 81, 4 „Nordische Meerfahrt" aus „Vier Balladen". Die beweglichen Wasser-Bilder Niemanns stehen im Gegensatz zu den größer stilisierten, melancholischen Meerbildern. Das Wasser, als Quelle, See, Meer, Wasserfall, Springbrunnen, hat es Niemann, gleich manchem anderen Tonsetzer, so sehr angetan, daß die Zahl seiner spritzigen, größeren und kleinen Spielstücke voll Anmut der Bewegung in dieser Art sehr erheblich ist. Unter ihnen die viel gespielte „Singende Fontäne" Op. 30, dann ein erstklassiges Klangspiel „Idylle: Genoveva an der Quelle" aus der Hebbel-Suite Opus 23; das reizende Op. 57, 3 „Murmelndes Bächlein". Aus Op. 43 die Nummern 1 u. 3, „Der alte Springbrunnen" und „Barcarole, Im Kahn", das letztere eine ganz besonders reizende Wasserspielmusik. Op. 72, 1 „Ilsefälle" aus der „Harzreise", ein zartes Klangstück. Op. 116, 10 „Der Wasserfall" aus „Bali", ein ziemlich virtuos gehaltenes blendendes Tonbild. Op. 92, 6 „Die silberne Cascade" aus „Das Magische Buch". Endlich „Der Waldbach" Op. 21, 10. („Schwarzwald-Idyllen"); eine kleine Wassermusik Op. 32 (drei Stücke); Op. 62 a, 4 „Am Waldquell".

Als einzelne hervorragende Stücke verschiedenen Charakters seien noch angeführt: Das

prachtvolle Scherzo fantaſtico aus der 3. Sonate Op. 83; die Barcarole aus der 1. „kleinen Sonate" Op. 98, ein wundervolles Klangſtück; die entzückenden E-dur-Variationen aus der „kleinen Sonate" Op. 98, 2; das Finale der Kleinen Sonate Op. 88, ein blütenzartes Presto mit großer Steigerung; die ſehr leichte, aber tiefernſte kurze Canzona der „Heiteren Sonate" Op. 96.

Eine Hauptſtärke Niemanns iſt der Tanz und hier wieder die Wiederbelebung alter Tanzformen, meiſt von unwiderſtehlichem Reiz und außerhalb jeder Schablone, ſehr vieles auch zum Unterricht, durch Förderung feinen rhythmiſchen Gefühls und ſubtilen Anſchlags, trefflich geeignet. So die unvergleichlich anmutvolle Allemande Op. 39, 2 („Aus alter Zeit"); ebenda Nr. 1, eine koſtbare Pavane. Eine ſolche auch in Op. 107, 6 (Hamburg). Zwei reizvolle Sarabanden finden ſich auch in „Fantaſien im Bremer Ratskeller" Op. 113, 4 u. 7. Eine weitere, die man ebenſogut langſame Mazurka nennen könnte, Opus 95, 7, „Die Dame im Brokatkleid". Auch Op. 77, 2 „Goslar" aus der „Harzreiſe" bietet eine wertvolle Sarabande; eine entzückende, delikate iſt Op. 61, 2 aus „Schloß Dürande", nach Eichendorff.

Das Grieg'ſch angehauchte „Tempo di Minuetto" Op. 102, 2 (Kleine Suite) vergleiche man mit dem köſtlichen Op. 89, 3. „Kirſchblütenfeſt" aus dem Zyklus „Japan", dem verträumt elegiſchen Op. 9, 3; dem altfränkiſchen Op. 16, 4 („Großmama ..."). Andere: Op. 80, 4 „Die alten Tanten kommen zu Beſuch". Ein modern harmoniſiertes, ſehr zartes, in der kleinen Sonate Op. 88, ein ſehr zierliches Op. 46, 4 („Prinz Suſo ..."). Eine einfache, köſtliche Bourree „Delft", Op. 95, 10. Eine humoriſtiſche Gavotte „Frau Pichel und ihr Mops", Op. 19, Nr. 20; „Rokoko-Gavotte" Op. 18. Dann Op. 114, 7 „Die alte Spieluhr", eine kleine Gavotte; ähnlich Op. 36 („Hans und Grete") Nr. 12 und Op. 6, 3 („Meißner Porzellan"). Sehr hübſche Sicilianos Op. 13, 1 („Bunte Blätter") und Op. 34, 6. Eine Gigue (Jagdſtück) Op. 34, 8. Eine alte Tanzſuite feinſter Art, Allemande, Courante, Sarabande, Menuett bietet Op. 47 Nr. 2, 3, 4, 9, 10.

Op. 114, 3, „Alt Wiener Walzer" iſt ein reizendes Stückchen, ähnlich „Johann Strauß", Op. 59, 5, ebenda Nr. 9 ein köſtlicher Ländler, „Deutſches Mädchen" und Nr. 16, ein humorgeſättigter Biedermeier-Walzer. Walzer noch in Op. 59, 5 u. 13; eine glänzende dankbare „Walzer-Caprice" in D Op. 79. Ferner „Aſtrid tanzt", Walzer-Caprice Op. 61, 2, zwiſchen Melancholie und Verve wechſelnd; Op. 15, 3 (aus „Amoretten"). Ferner „Romantiſcher Walzer" Op. 68, 1, ein längeres Stück mit prächtiger Steigerung, und der koſtbar ſentimentale „Tupman's Walzer" Op. 93, 3 aus dem Zyklus „Pickwick". Dann vor allem Op. 41 „Geſchichten aus den Bergen", eine entzückend feine Folge von 10 langſamen Walzern oder Ländlern, zum Teil echt öſterreichiſch. In gleicher Art „Alt Wien", mit dem entzückenden As-dur-Trio, Op. 26, 3 („Deutſche Ländler und Reigen", für die verſchiedenſten Heimatgaue charakteriſtiſch). Dort auch Nr. 2, ein reizender melancholiſcher Ländler, und 8, ein thüringiſcher langſamer Walzer.

Außer den feinſinnig ſtimmungsreichen Acht Mazurkas Op. 74, Mazurka Op. 95, 8 „Tanz der Odaliske". Dann Op. 53, „Fantaſie-Mazurka", charaktervoll, herb, beim erſten Erſcheinen als „Polniſche Tanzidylle" bezeichnet. Eine ernſte Mazurka „Elegie" Op. 5, Heft 1, eine kapriziös anmutige Op. 59 („Masken") Nr. 3, im gleichen Opus noch Polka und zwei Walzer, 5 u. 13. Boleros: Op. 95, 5 „Cataloniſches Ständchen"; „Im grün-porzellanen Teehaus" Op. 76, 3, aus dem „Orchideengarten". Ferner: „Abend in Sevilla", klangſchön, leicht, Op. 53, Heft 1, 2; ähnlich „Spanierin" Op. 59, 4 und Tarantella ebenda Nr. 11. Ein boleroartiges Gebilde feinſter Art iſt der „Tanz der Geiſha" Op. 89, 5 aus „Japan". Ein „Fandango" ($\frac{3}{8}$, an den älteren „Paſſepied" erinnernd) Op. 110, 2, „Braſilianiſche Rhapſodien".

Von modernen Tänzen ſeien genannt: Ein wilder Tango „St. Pauli" Op. 107, 11; ein zarterer Op. 102, 3 („Kleine Suite"). Dann ein prächtiger, in den Braſil. Rhapſ., Op 110, 1. Ein ſehr hübſcher auch Op. 114, 6; ebenda 14, ein kleiner Shimmy, und 12, Blues. Die „Mo-

derne Tanzsuite", Op. 115, bringt Blues, Boston, Charleston, Tango, Negertanz in effektvollen Exemplaren. Auch ein reizender moderner Tanz gemäßigten Tempos „Alinda's Tanz" Op. 116, 6 aus „Bali".

Schon in den pädagogisch eingestellten, technisch ganz leichten Klavierheften finden sich künstlerisch ernsthaft zu wertende kleine Meisterstücke der angeführten Sonderfächer Niemanns, die zum Teil selbst in Konzertfolgen unter ihresgleichen dankbar einzureihen sind. So ein in seiner Art vollendetes Stimmungsbild: „Gesang auf dem Wasser" Op. 114, Heft I, 9; zwei echte Klavierpoesien aus Op. 55, 19 u. 21 (24 Präludien Heft II), „An Adolf Henselt" und „Zwiegespräch". Ein süßes Lied ohne Worte „Amseln im Garten" Op. 114, Heft II, 13. Desgleichen „Winden und Cyanen" Op. 21, 1 aus den „Schwarzwald-Idyllen"; „Abendlied" Op. 10, Heft 3 (aus „Reisebilder"). Außerordentlich als Stimmungsstücke: „Der Winter" (nur 18 Takte), Op. 59, 10; ähnlich „Winterdämmerung", eine Schneelandschaft von bezwingender tonmalender Kraft, Op. 80, 11; „Winterstürme" Op. 12, 5 aus „Heidebilder". Brillante Klavierstücke für Vorgeschrittene bieten u. a. das anderweitig erwähnte Op. 81, 3 „Sonntag in Lissabon", nach Art einer Barcarole, und die ziemlich leichte „Exotische Groteske" („Im fernen Osten") Op. 68, 3. Ferner: Capriccio Op. 90, anmutsvoll leichtbeschwingt; Op. 57, 1 Silberwogen. Op. 61, 4, „Tanzende Funken", Op. 94, Impromptu-Caprice. Auch diese „brillanten" Sachen liegen wundervoll in der Hand. Für Vorgeschrittene auch „Vor der Waldschmiede" Op. 5, Heft 4; „An der Quelle" Op. 5, Heft 2.

* * *

Bis hierher haben wir uns mit Einzelstücken befaßt; um die geschlossenen Hefte zu überblikken, ist eine ungefähre Einteilung in Gruppen dienlich (praktisch die Einordnung in getrennte Umschläge oder Mappen).

Gruppe A: Werke der klassischen Form. Niemanns hochwertige Sonaten haben nicht entfernt die Resonanz gefunden, die ihrer musikgeschichtlichen Stellung zukommt; man erwartete von dem Meister der kleinen Form nichts derart Großstiliges und erkannte es demgemäß vielfach nicht. Gleich die erste Sonate, a-moll, Op. 60, ist ein vollgültiges Werk der von damaligen Tonsetzern längst nahezu vergessenen Gattung. Der tadellos gebaute erste Satz mit seinem prächtig feierlichen Ausklingen erinnert in der Diktion oft an Liszt, nicht weniger der seelisch tiefschürfende, langsame Mittelsatz; im Finale klingen eher Schumann und Brahms an. Als Ganzes noch bedeutender ist die zweite, „nordische", F-dur, Op. 75. Der erste Satz breit und gedankenreich dahinströmend, während jener der dritten, „elegischen", d-moll, Op. 83, mit bezwingend düsterer nordischer Nebelstimmung anhebt. Von den beiden Adagios dieser Sonaten ist das kurze der dritten von überirdischer Klangschönheit; diese enthält auch ein Scherzo fantastico, als glänzendes Ausdrucksstück. Die Finales beider Werke geben sich tief erregt, mit ruhigem Ausklingen, das der dritten besonders prachtvoll aufgebaut. Zwei „kleine Sonaten" enthält Op. 98; die erste, D-dur, bringt in dem anmutig tändelnden ersten Satz auch ernstere Momente, ebenso im dritten; zwischen beiden eine köstliche langsame Barcarole. Die zweite, e-moll, läßt auf zwei langsame Sätze berückende Variationen folgen. Eine „Kleine Sonate", Op. 88, ist in allen drei Sätzen, mit einem zarten Menuett in der Mitte, von großem Reiz. Endlich die Sonatina Op. 103, „Stimmen des Herbstes", alle drei Sätze über ein Thema, der zweite mit köstlichem Fugato. Dieses Werk, durchaus Stimmungsstück, gehört weit mehr zu jenen, als zu den Sonaten.

In diese Gruppe gehören noch: Tokkata Op. 78, ein famoses Klavierstück; Introduktion und Tokkata Op. 106, „Fröhliches Präludium" (in Tokkatenform) Op. 85, endlich Praeludium, Intermezzo e Fuga Op. 73. Variationen mit eigenem Thema bringen: Op. 20, G-dur, nach Worten J. H. Fehrs', Op. 25, Es-dur (Camoens-Var.), äußerst dankbar und abwechslungsreich, „Ein Bergidyll", Variationen über eine Hirtenweise, Op. 100. Daran schließen sich einzelne

Klavierstücke: Scherzo-Etüde Op. 57, 3, Tonbilder Op. 61, Romantisches Impromptu Op. 31, Aus vergangenen Tagen. Ballade Op 49, Capriccio Op. 90.

Gruppe B. könnte man als Geographische Charakterbilder bezeichnen. Besonders die Exotik ist klavierpoetisches Sonderfach Niemanns geworden. Eine ganze Anzahl von Heften feinster Pianistik steht hier ohnegleichen da. Bilder aus Spanien finden sich als Einzelstücke in verschiedenen Heften, s. o. Stimmungsbilder und Tänze, Boleros. In diesem ganzen Reich voll farbenfreudiger, teils machtvoller, teils zarter, in höchstem Maße fantasiereicher Tondichtung ragen hervor: Immensee, Romantische Phantasie Op. 54, Die Harzreise Op. 77, Louisiana, Suite Op. 97; Brasilianische Rhapsodien Op. 110, Die blaue Grotte Op. 56, Heft 1, Paestum Op. 61, 5, vier Balladen Op. 81, 1. Römische Campagna. Exotik: Im fernen Osten, Op. 68, Heft 3; Der Orchideengarten Op. 76, 10 Stücke; Alt-China, fünf Traumdichtungen Op. 63, Der exotische Pavillon, 5 Stücke (chinesisch) Op. 104. Bali, Visionen und Bilder aus dem fernen Osten Op. 116, 10 St., Japan, Op. 89; Das magische Buch Op. 92. Antike: Delphi Op. 68, Heft 1, Pharaonenland Op. 86, Pompeji, 10 Stücke, Op. 48, Antike Idyllen Op. 99, Anakreon, Op. 50, 2 Stücke. Altgriechischer Tempelreigen, Op. 51, gehört inhaltlich zu diesen Zyklen. Endlich seien hier angeschlossen: Phantasien im Bremer Ratskeller Op. 113, 9 Stücke; Hamburg, Zyklus von 13 Charakterstücken, Op. 107.

Gruppe C. Suiten, meist nach nordischen Dichtern, ebenfalls ein Sondergebiet, auf dem Niemann unerreicht dasteht. Alle diese Zyklen und Suiten wirken sowohl beim Vortrag von Einzelstücken als der ganzen Hefte durch die Aufeinanderfolge stärkster Gegensätze innerhalb des Gesamtbildes. So: Suite nach Hebbel Op. 23 (5 Stücke); nach Worten von J. P. Jacobsen, Op. 43 (4 Stücke); nach Worten von Hermann Hesse Op. 71, nach Bildern von Karl Spitzweg Op. 84, Kleine Suite Op. 102. Pickwick. Ein Zyklus Op. 93; Gartenmusik Op. 117. Die Jahreszeiten, Ein Zyklus nach Hermann Bang („Das weiße Haus") Op. 80. Moderne Miniaturen Op. 95 (10 Stücke). Impressionen Op. 112 (6 Stücke).

Gruppe D. Tänze, wie „Geschichten aus den Bergen", Kl. Ländler und Tänze Op 41. „Deutsche Ländler und Reigen" Op. 26. Fantasie-Mazurka Op. 53; Op. 74. Acht Mazurkas; 79, Walzer-Caprice, Moderne Tanzsuite Op. 115. Aus alter Zeit, kl. Suite, Op. 39; Galante Musik Op. 109; Suite Op. 87; Pavane und Gavotte Op. 108. Menuett und Bourree Op. 111.

Gruppe E. Pädagogisches. Diese Sammlung ist einzig in ihrer Art, fast durchweg programmatisch, mit knappen, zur Charakteristik anleitenden Überschriften. Dies und die vorzügliche Vortragsbezeichnung (der Fingersatz ist nur bei einzelnen frühen Opus spärlich) zwingen mühelos zu denkendem, differenziertem Spiel und geben lebendigste Anregung schon von sehr frühen Stufen an. Hierher gehören von geschlossenen Heften: „Im Kinderland" Op. 46; 19 meist ganz leichte Klavierstücke; „Hans und Grete" Op. 36, 13 zum Teil ebenso leichte. „Mein Klavierbuch", 20 leichte Stücke in 2 Heften; „Silhouetten" nach Worten von Theodor Storm, Op. 47; 10 Stückchen. „Musikalisches Bilderbuch" nach Kate Greenaway, 16 Stückchen, zum Teil ganz leicht. „Masken" Op. 59, 20 kleine Charakterstücke. 24 Präludien, Op. 55, zwei Hefte (müßte heißen: Poesien). Acht kleine lyrische Stücke nach Worten von H. G. Fehr, Op. 3. Dann, für größere Hände: Schwarzwald-Idyllen Op. 21. Eine kleine Wassermusik, 3 poetische Vortragsstücke, Op. 32. Der Kuckuck, Op. 38, 5 Stückchen. Drei Nocturnes Op. 28. „Von Gold drei Rosen", kl. Variationen Op. 42; „Weihnachten", leichte Suite Op. 16; „Holsteinische Idyllen" Op. 8, fünf Stücke.

Walter Niemann ist „nur" Klaviertonsetzer. Aber sein Reichtum ist heute schon unerschöpflich. Möge das Vorstehende einige Fingerzeige geben. Daß die Wirkung dieser Musik nicht durchweg an den Klavierton gebunden ist, beweist die ausgezeichnete Wirkung einer ganzen Reihe, besonders exotischer Stücke in der Pariser Besetzung oder mit vollem Orchester, wie sie der Mitteldeutsche Rundfunk oft geboten hat.

Das homophone und kontrapunktierende Farbengehör und Farbenklavier.

Von Albert Wellek, Wien.

Wer in der Farb-Ton-Kunst, „Farbenmusik" — oder wie sie sich sonst nennen mag — etwas sehr Neues, sehr Modernes, wohl gar „Hypermodernes" erblickt, will meist nicht ohne ein enttäuschtes Widerstreben zur Kenntnis nehmen, daß die Geschichte des Farbenklaviers bis ins erste Viertel des 18. Jahrhunderts, die der Farbenmusik im allgemeinen noch sehr viel weiter — wohl bis in die blaueste Vergangenheit zurückreicht!

Der Sinn für die Farb-Ton-Beziehungen ist in der Tat uralt und weit mehr im allgemeinmenschlichen Empfinden verwurzelt, als der Einzelne heute noch ahnt. Am auffälligsten tritt dieser Tonfarbensinn als sozusagen farbiger Tonsinn zutage: in dem (nach mehr als 50jähriger Forschungsarbeit) heute schon hochberühmten Phänomen des Farbenhörens. Bekanntlich gibt es Personen — sog. Farbenhörer —, die unwillkürlich und regelmäßig, ja zwangsläufig mit Tönen oder auch mit ganzen Musikstücken innere Farbeindrücke verbinden, oft mit bestimmten Tönen immer wieder bestimmte Farben, oder auch, in etwas loserer Verknüpfung, Farben k o m p l e x e, ganze Gemälde — nicht selten solche von ganz erstaunlicher künstlerischer Bedeutung. In diesem Sinne unterscheiden wir (mit dem Hamburger Psychologen Georg A n s ch ü t z) „a n a l y t i s ch e s" und „s y n t h e t i s ch e s" oder „k o m p l e x e s" Farbengehör, populär ausgedrückt: ein F a r b e n- und ein B i l d e r hören.

Selbst die Kenntnis dieser merkwürdigen Erscheinung geht bis ins erste Viertel des 18. Jahrhunderts zurück — schon der englische Augenarzt J. Th. W o o l h o u s e († 1734) beobachtete sie an einem blinden Deutschen; noch früher (1690) erwähnt sie L o ck e in seiner Abhandlung vom menschlichen Verstande — wenn auch noch ohne das psychologische Phänomen darin zu erkennen. Seine systematische Erforschung, die mit F e ch n e r, W u n d t und unzähligen Anderen um Mitte des letzten Jahrhunderts einen sehr stürmischen Anfang nimmt, hat in allerjüngster Zeit einen neuerlichen bedeutsamen Aufschwung genommen, der im Jahre 1927 zu einem „Ersten Kongreß für Farbe-Ton-Forschung" in Hamburg (unter Leitung von Professor Georg A n s ch ü t z) führte. Es steht nunmehr fest, daß das Farbenhören (auch als Bilderhören) in verhältnismäßig sehr seltenen Fällen ein „Doppel e m p f i n d e n" ist: d. h. daß die von den Tönen ausgelösten Farben von halluzinatorischer oder traumhafter Kraft und Deutlichkeit sind, z. B. das Gesichtsfeld des Farbenhörenden umfärben und überdecken, sich mit den darin („primär") sich bietenden Farben mischen — kurzum, den von außen her wahrgenommenen Farbeindrücken gleichkommen. Daneben gibt es jedoch noch unzählige geringere Intensitätsgrade des Farbenhörens in stetigem Übergange bis hinab zu bloßem Vorstellen, Fühlen oder gar Denken von Farben und Bildern; an welch letzteres eine ganze Kunstart: die der Programmusik, appelliert. Hier ist es denn auch, wo das Farbenhören, nicht als Zwang, sondern als F ä h i g k e i t — daher unaufdringlich und meist sogar unbemerkt — allgemeinmenschlich und gemeinverständlich wird. Am klarsten zeigt sich dies, wenn man von den bunten Farben absieht und ein Licht- und Dunkelhören: also das Ganze in Grau, ins Unbunte versetzt, ins Auge faßt. Sosehr nämlich einer über das Farbenhören den Kopf schütteln mag — er wird doch z. B. unbedenklich zugeben, daß hohe Töne hell, tiefe dunkel wirken (auch wenn er weder Licht noch Dunkel dabei greifbar vor Augen sieht), und sich damit gleich unweigerlich als u n bunter Farbenhörer bekennen.

Ob es hingegen allgemeinmenschliche oder objektive („analytische") Farb-Ton-Entsprechungen gibt und geben kann, scheint zum mindesten höchst zweifelhaft. Im eigentlichen Farbenhören wenigstens wird kaum e i n Farbenhörer mit dem anderen restlos übereinstimmen. Bei solcher Mannigfaltigkeit der Fälle läßt sich als ein Gemeinsames nur die Neigung zu zweierlei

Gesetzmäßigkeiten in der Farbenfolge beobachten: Entweder reihen sich der Tonleiter Farben nach ihrer Nachbarschaft im Spektrum zu (spektroide Systeme) oder aber geschieht dies nach zunehmender absoluter Helligkeit der Farben: von Schwarz und Blau (oder Violett) über Rot und Grün zu Gelb und Weiß (Lichtzuwachssysteme). Andererseits lehren die in jüngster Zeit schon nicht mehr ganz vereinzelten Versuche, den Farb-Ton-Sinn musikpädagogisch auszuwerten (d. h. für das Blatt- und Treffsingen und die Ausbildung des absoluten Gehörs), daß es nicht schwerhält, eine mehr oder minder willkürlich (nämlich verstandesgemäß) gewählte Farben-Tonleiter als allgemeingültig zu fixieren — mindestens unter Kindern. Am merkwürdigsten ist diesbezüglich das Beispiel des Amerikaners Edward Maryon, der auf Grund einer einfachen mathematischen Übereinstimmung[1] ein spektroides System (mit *c* = karminrot als Ausgangspunkt) als Farbentonleiter annimmt und durch fleißige Einübung dieser Entsprechungen jedem beliebigen Schulkind (die seltenen Farbenblinden ausgenommen) ein tüchtiges absolutes Tonerkennen anzuerziehen vermag. (Er bedient sich hiebei eines diese Entsprechungen mathematisch genau darstellenden „Marcotone"-Apparats, will sagen: eines elektrischen Farbe-Ton-Messers, der also ein pädagogisch-naturwissenschaftliches Seitenstück zu der künstlerischen Errungenschaft des Farbenklaviers abgibt.)

In diesen niedersten, teils also sogar erlernbaren Stufen des Farbenhörens — und zwar des bunten — ist denn auch das psychologische Motiv der Farbenmusik und des theoretischen und künstlerischen Interesses an den Farb-Ton-Beziehungen zu suchen. Seine frühesten Spuren finden sich an der Wiege aller menschlichen Kultur: im Asien des 2. und 3. vorchristlichen Jahrtausends, und zeigen hier vielfach bereits den didaktischen oder mnemotechnischen Charakter der eben erwähnten Versuche. Zum Beispiel kannten die Chinesen vermutlich schon in grauester vorchristlicher Zeit eine Art Gitarre oder Zither, deren fünf Saitenbündel (offenbar pentatonisch) mit fünferlei farbigen Griffbrettchen unterlegt waren. Sodann lehrt die kultische Metrik (d. h. Kunstlehre) der Veden, also der (mindestens um ein Jahrtausend) vorchristlichen Religionsbücher des Hinduismus, die Übereinstimmung von Farben, Tönen und Metren zu je sieben (diatonisch), nach dreierlei Lesarten; und noch heute sollen beim brahmanischen Gottesdienst diese hochheiligen Farb-Ton-Entsprechungen als Intonationsbehelfe dienen[2]. Auch unser abendländisches Mittelalter kennt nicht nur farbige Notenlinien und Takt- (oder Quantitäts-) Bezeichnungen; auch die Anzeichnung der verschiedenen Kirchentöne in Farben wurde mindestens theoretisch erwogen. Vollends will ein unbekannter Mönch des ausgehenden Mittelalters eine musikalische Heraldik erfunden haben, will sagen, eine Art, die Farben der Wappenfelder in Notenwerten auszudrücken! — Diese Idee von einer „Harmonie der Farben", d. h. von ihrer musikalischen Zusammenstimmung, begegnet erstmalig schon bei Aristoteles, dann bei Lionardo da Vinci, und steigert sich schließlich — 1704 von Newton wissenschaftlich begründet — zur Idee der „Farbenmusik". Newton nämlich berechnete (ob auch fälschlich), daß die Breiten seiner sieben Hauptfarben im Regenbogen mit den Tonschritten der dorischen Skala übereinstimmen. Noch vor ihm (seit 1641) schwärmt der deutsche Musiktheoretiker Athanasius Kircher von der „Koinzidenz" von Licht und Ton und der Farbigkeit eines Konzerts.

Von Newton, und mehr noch von Kircher, angeregt, verfiel nun ein französischer Jesuit, L. B. Castel, auf den Einfall, die Musik dem Auge gleichsam zu übersetzen, wovon er sich nicht nur den ganz besonderen Dank aller Tauben versprach, sondern überhaupt eine Übertrumpfung, ja Erledigung sowohl der „gewöhnlichen" Musik als auch der Malerei. Der Malerei nämlich mangelt nach seiner Meinung die Bewegung; ist aber erst einmal dieser ihr Nachteil wettgemacht, dann wird sie „mit weit weniger Lärm und Getöse" als die Musik zu Herzen dringen — also im Sinne der Lehre:

[1] daß nämlich die Schwingungszahl der einem Tone zugeordneten Farbe ein Vielfaches von dessen Schwingungszahl sei. (S. u.)

[2] Dieselben Veden schreiben auch Vokalen und sogar Konsonanten in verschiedenster Weise Farben zu.

Musik wird oft nicht schön befunden,
Weil sie stets mit Geräusch verbunden.

Das Augenklavier („clavecin oculaire"), das Castel zu diesem Zweck zu erfinden gedachte, und dessen Konstruktion er nach mehr als zehnjähriger Gedanken-Vorarbeit (um 1734) auch tatsächlich begann, war ganz im Sinne des analytischen Farbenhörens, d. h. der Verbindung des Einzeltons mit der Einzelfarbe angelegt, bezweckte also gleichsam eine starre Homophonie (oder Diaphonie!) zwischen beidem. Beim Niederdrücken einer Taste sollte mit Hilfe einer hölzernen Hebelvorrichtung hinter dem Klavier zugleich die ihr zugedachte Farbe aufsteigen, sei es als farbiges Glas, oder Kästchen, oder Laterne. Dabei waren die Farben nach ihrer Reihenfolge im Spektrum (von *c* = blau aus) der temperierten 12-Töne-Leiter zugeteilt, und zwar in jeder Oktave gleich, nur in den höheren heller, in den tieferen dunkler getönt. — Castels Verwirklichungsversuche sind wohl ziemlich in den Anfängen stecken geblieben; erfolgreicher soll ein anonymer englischer Jünger von ihm gewesen sein, wovon sich aber leider keinerlei Spuren erhalten zu haben scheinen.

Lassen wir hier die vielen verwandten, künstlerisch wenig erfolgreichen Vorschläge und Experimente des 19. Jahrhunderts beiseite, so gelangen wir zu der nächsten Etappe dieser Entwicklung in Skrjabin. Auch dieser ist zu keiner technischen Durchführung gelangt; in seinen Partituren notiert er ein „clavier à lumières" in gewöhnlichen Noten im Violinschlüssel, deren Farbenbedeutung nur aus mündlichen Mitteilungen und nicht ganz widerspruchslos überliefert ist (erst neuerdings will man unter den nachgelassenen Papieren Skrjabins eine eigenhändige Aufzeichnung darüber gefunden haben). Diese Farblichtstimme („luce") wird in Skrjabins Partituren immer noch rein homophon behandelt: sie gibt den harmonischen Extrakt, die harmonischen Stützpunkte des musikalischen Satzes in den (stets langausgehaltenen) farbensymbolischen Noten.

Zu Ausführungen dieser Farblichtstimme kam es erst nach Skrjabins Tode und ohne sein Zutun, zuerst 1916 in New York („Prométhée"), wobei die Farben-Tonleiter eines Engländers, A. Wallace Rimington, zugrundegelegt wurde, — der sich seinerseits um ein eigenes Farb-Ton-Instrument bemühte. Doch sind der mittelbaren Anregung durch Skrjabin die wenigen zeitgenössischen Verwirklichungen der Farbenmusik zu danken[3].

Unter diesen stehen die amerikanischen Versuche zeitlich obenan, insbesondere Thomas Wilfreds „Clavilux", der in einem Orchesterkonzert unter Leopold Stokowsky in New York debütierte und von da ab so weit Popularität erlangt hat, daß der Erfinder sich aus den Vorführungen „einen Beruf machen" konnte. Ferner die „Song and Light"-Konzerte von Claude Bragdon: Monster-Chorkonzerte unter freiem Himmel mit gewaltiger Illuminierung, welche knapp vor und im Weltkriege in New York ebenfalls erhebliche Beliebtheit genossen. — Wesentlich ist, daß sowohl Wilfred als Bragdon beide auf jede feste Beziehung zwischen den einzelnen Tönen und Farben verzichten. Bragdon verficht die Ansicht, daß die Farbenmusik eine Kunstform von selbsteigener Gesetzlichkeit ist, und daß feste Entsprechungen zwischen Farben und Tönen sich erst mit der Zeit von selbst im Publikum herausentwickeln werden; daß aber von der Musik als solchen auszugehen nicht rätlich, weil beengend wäre.

Wenden wir uns indessen nach Europa zurück, so erweist sich uns Mitteleuropa als farbtonangebend.

Weitaus im Vordergrund standen hier bisher die „Farblichtmusik" des Magyaren Alexander László und die „Farben-Licht-Spiele" des Deutschen Ludwig Hirschfeld-Mack. Beide suchen den Grundmangel der älteren europäischen Versuche: die bloß mechanische Übertragung des Einzeltons in Einzelfarbe, zu überwinden, die ja lediglich eine zeitliche Abfolge, ohne Gestaltung, und hauptsächlich ohne das Um und Auf aller Augenkunst: die räumliche oder flächige Anordnung, zuwegebringt. In Lászlós Richtung wäre ein Farbenfilm das Ideal,

[3] Zu verlangen, daß gerade auch Skrjabin von solchen Versuchen „künftig verschont bleiben möge", geht folglich nicht an. (Vgl. das Februar-Heft dieser Zeitschrift, S. 110 unten.)

das er freilich nicht ganz erreicht hat. Sein grundſätzliches Verdienſt iſt dies: daß er — ebenſo wie die beiden Amerikaner — auf feſte („analytiſche") Farb-Ton-Entſprechungen verzichtet und den ſelbſtherrlicheren Standpunkt des ſynthetiſchen Farbenhörers einnimmt. Indem er alſo das Farbenbild weniger genau und verbindlich von der zugehörigen Muſik abhängig macht, ſucht er mehr eine nur gefühlsmäßige Übereinſtimmung zwiſchen beidem. Die Farbe iſt nun nicht mehr bloß Parallele oder homophone Nebenſtimme, ſondern freier Gegenſatz: Gegenſtimme, Kontrapunkt. Seinen Namen trägt Lászlós „Farblichtklavier" zu Unrecht, da bei ſeinen Vorführungen ein ganz gewöhnliches Klavier auf dem Podium ſteht, während vom anderen Ende des Saals ein ſchwerfälliger elektriſcher Projektionsapparat ſeine Lichterzeugniſſe auf eine Leinwand oder auch in eine „Farbenkuppel" ergießt. Da dieſer Apparat mit der Hand (kurbelnd und ſchiebend) bedient wird, läßt die Beweglichkeit der Farbenbilder einſtweilen noch zu wünſchen übrig, desgleichen die Exaktheit der Zuſammenſtimmung, ſo daß der Eindruck der Improviſation vorwiegt. Räumliche Anſchauung kommt ebenfalls nicht zuſtande, vielmehr eine — meiſt allerdings ſehr gefällige — Flächenzeichnung.

Hierin nun geht der bislang weniger wohlbekannte Hirſchfeld-Mack über László entſchieden hinaus. Mitbegründer des Weimarer Bauhauſes, huldigt er den kraftvolleren, männlicheren Idealen des Konſtruktivismus. Indem er von rückwärts (gleichſam von innen) ſeine „Farben-Licht-Spiele" auf die Bildfläche werfen läßt, vermag er die Illuſion des Räumlichen zu erzielen. Er erfaßt die Figur, die Zeichnung, nicht als löbliche Zutat der Farbe, ſondern — „konſtruktiviſtiſch" — als Ausgangspunkt, als Element des Lichtſpiels: Es ſind farbige Formen — Kreuze, Kreiſe, Rechtecke, Kurven aller Art, die hier wachſen und ſchwinden; nicht Farben, die gelegentlich durch Formen und Umriſſe gegliedert werden, wie bei László. Dem flächigen Farbenkontrapunkt Lászlós ſtellt Hirſchfeld ſeinen raumhaften Geſtalten-Kontrapunkt entgegen. Und hierin wäre denn wohl der Gipfelpunkt der bisherigen Entwicklung der Farbenmuſik erreicht.

Ein dritter, erſt kürzlich (im April 1928) in Prag aus der Taufe gehobener Verſuch von entſchiedener Eigenart rührt von dem tſchechiſchen Bildhauer Zd. Pešánek her. Während László, und auch Hirſchfeld (ſoweit er das Lichtſpiel nicht muſikfrei auf ſich ſelbſt beruhen läßt), die Farbenmuſik als eine Art Geſamtkunſtwerk betreiben, greift Pešánek auf gegebene muſikaliſche Vorlagen zurück, und zwar (wie naheliegt) auf Skrjabin. Zugleich kehrt er durchaus zu dem homophonen Prinzip des analytiſchen Farbenhörens zurück, ja recht eigentlich ſogar zu dem Plan Caſtels, den er nun freilich mit ungleich wirkſameren techniſchen Mitteln ins Werk ſetzt. Sein Farbenklavier iſt ein wirkliches Farben*klavier*, ein Farbſpiel-Automat, zu deſſen Bedienung *ein* Mann genügt. Dieſer betätigt ſich nach Kräften als Pianiſt: das übrige vollzieht ſich ſo ziemlich ſelbſttätig mit Hilfe elektriſcher Kontakte (anſtelle der Hebelvorrichtungen Caſtels), die jede Taſte mit ihrer beſonderen, hinter einer Leinwand aufleuchtenden Farbenbirne verbinden. Der einzige Schritt, den Pešánek grundſätzlich über Caſtel hinaustut, iſt der, daß er dem Farben-Pianiſten immerhin drei Regiſter (Rot, Grün, Blau) freiſtellt, mit denen die Grundierung des farbigen Birnentanzes, und damit das ganze analytiſche Zuordnungsſyſtem, auf dreierlei Weiſe verſetzt werden kann. — Es bedarf kaum der Feſtſtellung, daß dieſes Verfahren — abgeſehen davon, daß der Pianiſt durch die grundierenden Pedalzüge in ſeiner reinmuſikaliſchen Leiſtung gehemmt wird — äſthetiſch ſehr wenig befriedigt, da eine ſolche Induktion des Einzeltons durch die Einzelfarbe allzu mechaniſch (und überdies augenblendend und zitterig) wirkt und den Geſtaltunterſchied zwiſchen Augen- und Ohrenwelt gröblich verleugnet.

Ein allerjüngſter, vierter Verſuch iſt in Deutſch-Öſterreich beheimatet, wenn auch der Urheber ein Ruſſe iſt: der baltiſche Baron Anatol Vietinghoff-Scheel, jetzt Pianiſt in Graz. Gemeinſam mit dem blinden Grazer Klavierbauer Kanzler konſtruierte er ſein „Chromatophon", das als ein Farbenbühnen-Klavier[4] angeſprochen werden kann. Das ganze beruht

[4] Vgl. meinen Bericht über die Wiener Erſt-Vorführung im Februar-Heft der Zeitſchrift (S. 117 f.).

auf dem eigenartigen Einfall, das Farbſpiel in einen ſzeniſchen Rahmen zu bringen, es dabei aber dennoch nach der Art Pešáneks von einem Klavier abhängig und von dieſem aus „ſpielbar“ zu machen. Die letztere Seite der Löſung iſt freilich womöglich noch unglücklicher als im Falle Pešánek, da hier die Apparatur ungleich reicher und ſchwieriger iſt und demgemäß eine viel größere Anzahl an Regiſtern, Pedalen und Walzen von dem beklagenswerten Pianiſten mitbedient werden muß. Im Ergebnis ſteht Vietinghoffs Farbbühnenſpiel zwiſchen Pešánek und László, wenn auch zweifellos über beiden. Zum einen Teil nämlich werden „analytiſche“ Farb-Ton-Umſetzungen, wiederum durch elektriſche Kontakte, von jeder einzelnen Klaviertaſte aus hergeſtellt; und manche Farb-Tonſtücke Vietinghoffs beruhen lediglich auf dieſem bequemen (und doch auch wieder viel zu unbequemen!) Automatismus. Die hiebei zugrundegelegte Farb-Tonleiter indes iſt keine rein individuelle, ſondern wieder einmal eine verſtandesmäßig „errechnete“: grundſätzlich nach derſelben Erwägung, wie ſie der Amerikaner M a r y o n für ſeine Gehörbildungszwecke anſtellt. Bekanntlich wird ſowohl Licht als Schall von Schwingungen hervorgerufen, wobei die Lichtſchwingungen unvergleichlich viel ſchneller und kleiner ſind. Schon ſeit M a l e b r a n c h e (1699) geht deshalb in der Wiſſenſchaft die Meinung um, die ſichtbaren Schwingungen (das Spektrum) ſeien gewiſſermaßen eine Oktave mehr (und zwar eine ungeheuer hohe) zu den Oktaven der hörbaren Schwingungen. In der Tat nimmt es ſich recht hübſch und auch geiſtvoll aus, ſich vorzuſtellen, daß in den Bereichen, wo die Schwingungen ihrer Zahl und Zartheit wegen auf das Ohr längſt nicht mehr einwirken, es dem anderen „kosmiſchen Sinn“ des Menſchen vergönnt ſei, noch eine Oktave davon als F a r b e wahrzunehmen! Dementſprechend verdoppeln Maryon und Vietinghoff die Schwingungszahlen der einzelnen Töne ganz einfach ſolange, bis ſie eine Zahl im Bereiche des Spektrums erreichen; und die dieſer Schwingungszahl zugehörende Farbe halten ſie nunmehr für eine objektive Entſprechung des Tons. Dies hat nur leider das Schlimme, daß wir, wenn wir in beiden Fällen von „Schwingung“ ſprechen, doch etwas ganz Verſchiedenes darunter zu verſtehen haben (man nennt das in der Logik eine „Äquivokation“). Lichtſchwingungen ſind Querwellen, die Schallſchwingungen der Luft aber Längswellen; dieſe verbreiten ſich nur im lufterfüllten Raum (benötigen einen Träger), jene verbreiten ſich auch durch das „Vakuum“. Man könnte noch mehr gegen dieſe vermeintliche „Schwingungsanalogie“ vorbringen, und überhaupt gegen die Bedeutung der Zahl. Das Seelenleben hat ſeine eigenen Geſetze, die mit den Zahlengeſetzen der Phyſik nur in ſehr loſem Zuſammenhang ſtehen. Je nach ſeiner individuellen Gehöranlage[5] ordnet einer die Spektralfolge der Farben den Tönen in ihrer chromatiſchen Aufeinanderfolge (wie alſo Maryon und Vietinghoff), ein anderer in der Folge des Quintenzirkels zu (ſo z. B. S k r j a b i n). Aber geſetzt ſelbſt, daß eine nach Schwingungszahlen errechnete Zuordnung auch pſychologiſch einen Vorrang beanſpruchen könnte (wofür kein Grund erfindlich iſt): ſo würde daraus noch immer nichts für die Äſthetik folgen. Es iſt bezeichnend, daß gerade der eigentliche Farbenhörer (wer Farbe und Ton mehr oder minder zwangsläufig verbindet) mit einem Farbenklavier, das er nicht ſelbſt gemacht hat, nie einverſtanden ſein wird[6]; und keine noch ſo gediegenen Rechenkünſte könnten ihn widerlegen. Das zeigt nun einerſeits, daß analytiſche Farb-Ton-Umſetzungen nicht bloß aus höheren äſthetiſchen Gründen, ſondern auch aus rein pſychologiſchen ſich der Kunſt kaum empfehlen. Andrerſeits lehrt es freilich, daß gerade der eigentliche Farbenhörer am wenigſten in der Lage iſt, über die Farbenmuſik eines Anderen unvoreingenommen zu urteilen und an ihr ungeſtörten Gefallen zu finden. (So wie ein Komponiſt dem andern meiſt der am wenigſten objektive Kritiker iſt.)

Es mag immerhin paradox klingen: der eigentliche Farbenhörer iſt das ſchlechteſte Publikum für Farbenmuſik und der ſchlechteſte Kritiker, desgleichen auch der untauglichſte Erfinder.

---

[5] Vgl. des Verfaſſers „Drei Typen des abſoluten Gehörs“, Muſikbl. d. Anbruch[s] IX S. 420 ff. (Dez. 1927), ferner beſonders: „Das Farbenhören im Lichte der vergleichenden Muſikwiſſenſchaft“, Zeitſchr. f. Muſikwiſſenſch. XI S. 474 f. (Mai 1929).

[6] S. z. B. im Februar-Heft dieſer Zeitſchrift, S. 110.

Dies letztere indes ſoll keineswegs auf *Vietinghoff* zielen. Im Gegenteil: er bemüht ſich ja eben, „objektiv“ zu ſein und allgemeingültige Entſprechungen darzubieten — die es nur eben leider nicht gibt. Im übrigen hat er mit Pešánek auch das gemein, daß er gegebene muſikaliſche Vorlagen (von Schumann „aufwärts“) farbbühnenmäßig behandelt — nicht immer mit gleicher künſtleriſcher Berechtigung. — Glücklicherweiſe aber iſt jene homophone Grundlegung für Vietinghoff nur Durchgangsſtadium: zu eigentlicher Bedeutung gelangt ſein Verſuch dort, wo er ſich im Prinzip László annähert und wie dieſer zum reinen Impreſſionismus bekennt. Erſt hier, wo die Farben-Homophonie zurücktritt, um bis zur Unkenntlichkeit einem freien Farben- und Formen-Kontrapunkt der Kuliſſen platzzumachen, kommt auch die ſzeniſche Löſung erſt richtig zur Geltung und ermöglicht Vietinghoff ſogar ein glücklicheres, ſinnigeres und feſſelnderes Farb-Tonſpiel als ſeinem Vorgänger.

Trotz alledem iſt freilich die techniſche — und damit im Grunde auch die äſthetiſche — Löſung des Problems der Licht-Ton-Kunſt auf die Dauer wohl kaum von einem Farbenklavier, vielmehr allein von einem Farben*film* zu erwarten, der allerdings aller bloßen Improviſation ein radikales Ende bereiten würde. Ein ſolcher iſt heute keine Utopie mehr, vielmehr im Prinzip durch die junge Erfindung des Tonfilms, d. h. die Verbindung von Film und Rundfunk, bereits vollkommen gewährleiſtet: Dieſe nämlich ermöglicht die denkbar ſtrengſte Synchroniſierung von Ton- und Lichtſpiel — wie ſie zwar bei Pešánek und (weniger exakt) bei Vietinghoff auch ſchon erreicht iſt, jedoch bloß als mechaniſche (und daher homophone) Gleichzeitigkeit einzelner Farben und Töne. Es erübrigt ſich der Hinweis, welche befruchtende Auswirkung auf den gewöhnlichen Film ein ſolcher Licht-Ton-Film erhoffen läßt. Dem immer noch wüſt naturaliſtiſchen Geſchehnis-Film von heute wäre dadurch mit einem Schlage ein Stück durchgängig ſtiliſierter „abſoluter Farbenkunſt“, ein Beiſpiel bewegter bildender Kunſt, als Gegenpol und Keimpunkt einer neuen Entwicklung des Films überhaupt entgegengeſtellt.

Dem Farblichtklavier aber bliebe die Rolle eines Improviſations-, Probe- oder Studieninſtruments.

Engliſche Muſikanſchauung.

Von Guſtav Becking, Erlangen.

(Schluß.)

So *dient die Muſik dem Engländer, der Deutſche dient ihr.* Das darf nicht ſo mißverſtanden werden, als werde behauptet, alle engliſche Muſik ſei vom klaſſiſchen Typus und ſtelle den ſchaffenden Menſchen als Herrn und Geſtalter der in ihr ſymboliſierten Welt dar. Dieſe beſondere klaſſiſche Haltung iſt in Deutſchland ebenſo wie in England möglich und findet ſich in den Muſikgeſchichten beider Länder durchaus in ähnlicher Weiſe verwirklicht. Auch ſoll die Antitheſe nicht bedeuten, daß England keine höhere, Deutſchland keine Gebrauchsmuſik habe — aber wohl, daß auch die höhere Muſik in England ſtets Ziel und Zweck in den gewöhnlichen Lebensaufgaben des Menſchen hat, und ferner, daß alle Gebrauchsmuſik in Deutſchland ſich in einem verklärten Schimmer darbietet und mit dem Anſpruch auftritt, mehr zu ſein als bloße dienende Lebenshilfe. Es iſt ein verbreiteter Irrtum, unſere Zerſtreuungsmuſik ſei beſonders ſentimental im Gegenſatz zu der des „kalten“ Engländers, der gefühlloſer muſiziere. Wer einmal einen von den vielen engliſchen Sailorsongs vom verlaſſenen Mädchen im „Volk“, etwa von Soldaten in Ruhe, in die Länge hat ziehen hören, wird die Sentimentalität nicht mehr als beſonderes deutſches Kennzeichen in Anſpruch nehmen wollen. Wir haben bei uns nichts, was dieſen heulenden, handfeſten, naturaliſtiſchen Ergüſſen entſpricht. Der Engländer mag nicht von Gefühlen ſprechen wollen, da er es nicht liebt, ſachliche Verhandlungen mit ihnen zu trüben, oder weil er vielleicht ihre begriffliche Feſtlegung ſcheut, aber ſeine Muſik iſt voll davon, und es fehlt ihr jener idealiſierende „goldene Schein“, der bei uns all die Gefühlsäußerungen zu unwirklichen, ſaftloſen, nicht verpflichtenden macht.

Gerade die persönliche Bewegtheit gilt in England als Kriterium, jene Happiness, die der Einzelne in der Wirklichkeit erlebt, und die er an Leib und Seele nachkontrollieren kann[4]. Im englischen Gesangverein meint ein jeder ernstlich und wirklich, was er zu singen hat, soweit die geistigen Kräfte reichen, im deutschen glücklicherweise nicht — die superlativischen Gefühlsbeteuerungen unserer Männerchorliteratur kann man gar nicht ernstlich mitmeinen, ohne sich einer systematischen Selbstzerstörung auszusetzen. Unsere Sänger sind in erster Linie erfüllt von dem hohen Bewußtsein, an einer großen, idealen Sache nach Kräften mitzuarbeiten, und das muß den Hörer mit vielem versöhnen, was sie ihm bieten. Zweck und Ziel ihres Tuns kommen ihnen nicht unmittelbar und anschaulich zum Bewußtsein; dem Engländer immer. Der Deutsche hält sich an die große Idealität.

Darum braucht er eine „Philosophie der Musik", der Engländer nicht, und er hat auch keine. Das völlige Fehlen einer eigenständigen philosophischen Literatur, die vom tieferen, eigentlichen Sinn der Musik handelt, gehört zu den für englische Musik und Musikanschauung charakteristischsten Tatsachen. Wo unsere Philosophen den Urgrund der Welt aufsuchen, um der Musik die gebührende Stätte und Bedeutung anzuweisen, sehen die englischen keinen Anlaß zur Bemühung. Die metaphysischen Hintergründe der Musik, um derentwillen man sie bei uns schlechthin „erstehen" läßt und ihr dient, überläßt man gern den Deutschen. Auch die Dichter, die musikalische Erlebnisse mit Vorliebe und gewiß ebenso fein wie die unseren schildern, rühren nicht an pilosophische Probleme. Sie wenden allesamt ihr Augenmerk der psychologischen Wirklichkeit zu, nicht der übersinnlichen Bedeutung. Selbst Wordsworth, der musikalische Lyriker, der in „Tintern Abbey" das in der Literatur ziemlich alleinstehende, schöne Wort von der still, sad music of humanity gefunden hat, und der es an dieser Stelle, wo er die Sphäre der Sinnlichkeit verläßt, leicht gehabt hätte, auch die Musik zusammenzubringen mit a motion and a spirit, that impels all thinking, things all objects of all thought, and rolls trough all things, geht nicht so weit und begnügt sich, die ethische Macht der Musik zu erwähnen, the ample power to chasten and subdue. Sonst stehen die sinnlichen Freuden des Musikeindrucks im Vordergrunde, und die Dichter beschreiben um die Wette das heimliche Eindringen der Töne in die Seele, deren entzücktes Erzittern und Mitschwingen und die Wirkung auf die Lebenskraft des Betroffenen im Sinne grotesker, wunderbarer Stärkung oder im Sinne der Veredlung roher Triebe, wie oft bei Shakespeare, oder es klingen puritanische Bedenken an, wenn die Musik eine Art Betäubung und Ablenkung von den sittlichen Pflichten zustande bringt, oder das 18. Jahrhundert läßt die Lebenskräfte in der ästhetischen Entzückung überhaupt ganz untergehen[5]. Immer besteht eine klare Beziehung zu der übersehbaren vitalen Wirkung: Musik ist eine zwar geheimnisvoll auftretende, aber sich in realer, durchaus unproblematischer Weise erfüllende Erscheinung. Selbst in einem Preise der Kirchenmusik heißt es, daß music thrills us with a strange delight. Der Deutsche empfindet umgekehrt: Musik, zumal geistliche, ist ihm eine vertraute, geläufige Erscheinung, aber sie erschöpft sich nicht in irgendeiner psychologischen Funktion und Wirklichkeit, sie bleibt von Natur selbständig und ungelöst, Frau Musika. Music wird im Englischen selten personifiziert gebraucht, niemals im Sinne der Frau Musika[6].

Philosophie der Musik ist für den Deutschen nicht nur eine philosophische und wissenschaftliche Notwendigkeit, auch das Musikleben selbst braucht sie. Die Menge unserer Musizierenden stützt sich auf sie. Man hat das Bewußtsein, daß die große ideale Arbeit, an der man beteiligt ist, einen hohen Sinn habe, und daß dieser von Berufenen und Verantwortlichen gedeutet und verstanden wird. Mag der Einzelne auch zu gering sein, all das Große zu fassen, er hilft doch

[4] Die englische Musikanschauung braucht daher nicht notwendigerweise ein Sensualismus zu sein. Aber sie tritt vielfach als solcher auf.

[5] Die englische praktische Musik, die zu diesem letzten Typus der vitalen Schwäche gehört, ist höchst unbedeutend. Es gehört für den Engländer auch in dieser Beziehung ein gewisses skeptisches Herrenbewußtsein dazu, damit eine große, charakteristische Leistung zustande kommt.

[6] Vgl. die Belege bei Murray; u. a. Chaucers Musyce A damysel of oure hous.

mit, es zuſtande zu bringen. Die Gedankenarbeit unſerer Philoſophen bzw. aller derer, die ſich um Deutung von Weſen und Sinn der Muſik mühen, bildet das Rückgrat unſeres praktiſchen Muſikbetriebes. Das Muſikleben in Deutſchland iſt in Hinſicht darauf *autoritativ* organiſiert; Wohlgefallen, Kritik und private Initiative des Einzelnen in der Menge ſpielen mit, ſind aber nicht die eigentlichen Aufbauzellen und werden es wohl auch nie ſein. In England wendet ſich die Muſik an alle Einzelnen, ſie iſt nichts als die Dienerin aller derer, die an ihr in irgendeiner Form beteiligt ſind. Jeder Einzelne handhabt das Kriterium des individuellen Erlebniſſes, jeder iſt Richter für ſich und erklärt ſich konform oder nicht. Er läßt ſich gern Anleitung gefallen, wie er Muſik zu hören habe, um ſein Happiness zu vergrößern. Aber Erklärungen entgegenzunehmen, was Muſik ihm bedeute, erſcheint ihm unſinnig. Hier gilt keine Autorität. Und ſo kennt das engliſche Muſikleben auch nicht die Formen des deutſchen. Unſerer ſozialiſierten Muſikpflege, der Belieferung breiter Volkskreiſe mit höherer Muſik, die von Staaten und Städten in großem Maßſtabe durchgeführt wird, begegnet der Engländer mit aller Skepſis. Er findet ſich in den Geiſt ſolcher Einrichtungen, die dem Einzelnen etwas bieten, was er gar nicht wünſchen kann, da er es eigentlich nicht verſteht, nicht hinein. Mag er wiſſen, daß ſein eigener Konſumentenſtandpunkt und ſein Freihandelsſyſtem ſich gerade für die Kunſt beſonders grauſam auswirken und jahrhundertelang der einheimiſchen Muſikproduktion ſchweren Schaden zugefügt haben, er kann ſie doch nicht verlaſſen, er müßte denn ſeine Grundanſchauung, den Glauben an den „vernünftigen" Zweck der Muſik, und damit ſich ſelbſt aufgeben.

Das unphiloſophiſche Weſen der engliſchen Muſik, ihr Dienſt innerhalb des vernünftigen Lebensplanes und der approbierten Lebensaufgaben des engliſchen Menſchen und ihre Bezogenheit auf eine demokratiſch-individualiſtiſche Geſchmackskultur beſtimmen ihren Charakter mit Vorzügen und Nachteilen. Ihre beiden Domänen ſind Gebrauchsmuſiken mit ernſten, wichtigen, weſentlichen Zielen: einmal die weltliche Luſt- und Freudenmuſik — im beſten Sinne des Wortes — mit dem Zweck, „des Menſchen Seele zu erfriſchen nach ernſtem Studium und der Arbeit Müh", Inſtrumentalſtücke, Tänze, Lieder und Madrigale von gehobener, für den Gebrauch in vornehmer bürgerlicher Geſellſchaft ſtiliſierter Volkstümlichkeit; zweitens die typiſch engliſche geiſtliche Muſik, ausgeführt zum Preiſe Gottes und zum würdigen Schmuck des Gottesdienſtes. In beiden Gattungen kann die Muſik niemals extrem-perſönliche Angelegenheit des Komponiſten werden, ſondern hat Rückſicht zu nehmen auf den Zweck und auf die Menſchen, für die ſie da iſt. Der demokratiſche Geſchmack beſtimmt ſie; übertriebene, exaltierte, übermäßig verfeinerte Entäußerungen finden in ihr keinen Widerhall. Sie bewegt ſich auf einem gewiſſen Mittelniveau von Konventionalität und Sitte; formale Rundung und Glätte der Oberfläche dürfen nicht fehlen, ſie hat das Wertbewußtſein und die Würde ihrer Verbraucher, *dignity*. Andererſeits wird ſie nie „Werk", nicht abſtrakt, ſachlich oder bloßes Abbild höherer Naturen ohne Rückſicht auf Genießbarkeit und äſthetiſche Bewußtſeinsinhalte, ſondern behält ſtets das natürlich Gewachſene, Lebensvolle, Friſche, Erfreuliche, Angenehme als Hauptſache und iſt voller pſychologiſtiſcher, ſenſualiſtiſcher, hedoniſtiſcher *beauty*, die „das Herz rührt". Die Haustochter, die dem Gaſt den Ragtime vorſetzt, und die luſtige Militärmuſik, die ſich ſo autoritätswidrig gibt, müſſen von hier aus verſtanden werden. Sie ſind nicht frivol, wie der deutſche Beſucher meinen mochte, ſo wenig wie die geiſtlichen Gaſſenlieder der engliſchen Heilsarmee, ſondern vermitteln ehrlich erfüllt und beglückt ein Stückchen ſolcher beauty, alle auf ihre Weiſe und ſo gut ſie es verſtehen. Das eigentlich Äſthetiſche wird dabei nicht nur anempfunden und nur nebenher miterlebt, ſondern tief und ernſt als Hauptſache gemeint. Die Geſchmackskultur des einzelnen Menſchen hat deshalb in England bis in weite Schichten des Volkes hinein überhaupt einen hohen Stand; das Ragtime-Girl mag dem Beethoven-Mädchen darin überlegen ſein. Und doch, dignity und beauty, von engliſchen Kennern immer wieder für die eigene Muſik, vor allem für die geiſtliche, als weſentliche Charakterzüge in Anſpruch genommen, erſcheinen uns im Verein leicht unentſchieden und wenig bedeutſam. Je höher die muſikaliſche Gattung, deſto weniger befriedigen ſie uns.



Conrad Ansorge

Geboren am 16. Oktober 1862, gestorben am 13. Februar 1930





Bilder aus der Aufführung von Humperdinck's „Hänsel und Gretel"
durch den Regensburger Domchor im Stadttheater zu Regensburg
(Vergl. Bericht im Märzheft S. 217)

Engländer und Deutſche, die ſich mißverſtehen wollen, können ſich Flachheit auf der einen und Unſelbſtändigkeit des Muſikerlebniſſes auf der anderen Seite vorwerfen. Wollen ſie ſich begreifen, ſo hat es der Deutſche wohl ebenſo ſchwer, in die kultivierte engliſche beauty, wie der Engländer, in die philoſophiſchen Hintergründe der deutſchen Muſik hineinzukommen. Ganz geht es überhaupt wohl nicht.

Zum Tode Conrad Anſorges.

Von Hermann Güttler, Königsberg i. Pr.

Der am 13. Februar 1930 im Alter von 68 Jahren in Weſtend-Charlottenburg verſtorbene Tonkünſtler Conrad Anſorge gehört zu den künſtleriſchen Perſönlichkeiten, die in unſrer autoritätsfeindlichen Zeit den Meiſtertitel mit Recht geführt haben. Meiſter Anſorge gehörte zu den letzten Großen, denen die Kunſt ein geſteigerter Ausdruck des geiſtigen Lebens der Nation bedeutete, die in ihrer Wirkſamkeit Prieſter lauterſter Wahrheit und Verkünder tiefer metaphyſiſcher Erkenntniſſe ſein wollten und ſo die ſpät-romantiſche Kunſtrichtung zur Erfüllung des Beethovenwortes brachten, daß Muſik höhere Offenbarung als alle Weisheit und Philoſophie bedeute. Anſorges Vorbild, zu dem er ſtets in größter Verehrung hinaufblickte, war Franz Liſzt, deſſen Künſtlertum und noch mehr vielleicht deſſen rein menſchliche Erſcheinungsform ihm zum Leitſtern wurde. Er trat in den Bannkreis des Meiſters, in deſſen weltabgeklärter letzter Periode, zu einer Zeit, in der Liſzt ſeinen großen Weimarer Schülerkreis bereits aufgelöſt und nur wenigen Getreuen Führer und Leiter war. Der Dreiundzwanzigjährige empfing hier ein Vermächtnis, das er zeitlebens treu bewahrt hat und das durch die Eigenkraft ſeiner Perſönlichkeit auch noch in unſerer Zeit nicht nur leuchtendes, ſondern auch wärmendes Licht ſpendete. Anſorge blieb nach erfolgreichen Konzertreiſen, die ihn bis nach Amerika führten, auch zunächſt dem kleinen Weimar, dem Liſzt zeitweilig nachklaſſiſchen Glanz zu leihen verſtanden hatte, getreu und fand auch hier in ſeiner ihm künſtleriſch naheſtehenden Gemahlin Margarete Wegelin eine getreue Genoſſin auf dem Wege des nicht immer ebnen Kunſtlandes. Durch die in einigen Jahren erfolgte Überſiedlung nach Berlin, dem er bis zu ſeinem Tode treu geblieben iſt, erweiterte er ſeinen Aktionskreis bedeutſam und ſchuf ſich hier wie aber auch an anderen Orten Deutſchlands und Öſterreichs eine feſte Gemeinde, zu deren Mitgliedern die beſten und geiſtigſten Perſönlichkeiten zählten. Daß dieſe Kreiſe ſich in Wien ſogar zu einer „Anſorge-Geſellſchaft“ zuſammenſchloſſen, mag für die Perſönlichkeitswertung des Meiſters ganz beſonders charakteriſtiſch ſein.

Der Leitgedanke, der ſeine Anhänger zu dieſem ſchulbildenden Zuſammenſchluß veranlaßte, war der Glaube an den Meiſter als Träger des Diſtinguierten und Feinen, des Kammermuſikaliſch-Vergeiſtigten und Differenziert-Ausdruckhaften in der Tonkunſt. Und es ſcheint beſonders charakteriſtiſch, daß gerade die zahlreichen Lieder Conrad Anſorges in ihren unendlich feinen Farben und zarten Ausdruckswerten damals im Mittelpunkte der Fortſchrittsbeſtrebungen dieſer Kreiſe ſtanden. Natürlich waren auch die Klavierwerke Anſorges, beſonders die drei gedankentiefen Klavierſonaten und die zart-innigen „Traumbilder“ Ausdruck eines neuen künſtleriſchen Wollens, das abſeits von jeder Effekthaſcherei nur ein reiches Innenleben in romantiſcher Farbenfülle in Erſcheinung bringen wollte. Gleich Liſzt verſuchte er auch die ſtarre Tonfülle des Orgelklanges auf dem Flügel zu ausdrucksreicherer Geſtaltung zu bringen und übertrug aus Joh. Seb. Bachs Orgelwerken beſonders das herrliche Adagio, Toccata und Fuge in a-moll. Keineswegs aber blieb er bei Lied- und Klavierſatz ſtehen, er wußte auch anders gearteten Klangkörpern, in deren Technik er allerdings nicht immer ſo glücklich war, die Ausdruckswerte ſeiner reichen Perſönlichkeit zu erfüllen. Fühlten ſich doch auch oft Sänger, Geiger und ſonſtige Inſtrumentaliſten zu ſeinem Unterrichte hingezogen, um hier das Rein-Muſikaliſche in ſtarker perſönlicher Vortragskraft empfinden zu lernen. So ſchrieb er die ſchöne Violoncell-Sonate in d-moll, zugleich der Ausdruckskraft des ſangbaren Inſtruments

etwas gebend, das seinen Wert hoch in der zeitgenössischen Literatur steigen ließ. Zwei Streichquartette und ein Streichsextett bekunden sein Verhältnis als Romantiker zur Kammermusik als der geistigsten aller Musikformen. Sogar dem Männerchor zollte er in seinem in dunklen Farben gehaltenen „Requiem" (mit Orchester auf deutschen Text) seinen Tribut, und es wird hoffentlich bald die Zeit kommen, in der unsere der Liedertafelei müden Männergersangvereinler zu diesem Kulturgute zahlreich greifen werden.

Was Ansorge als Pianist geleistet hat, steht uns noch allen in bester Erinnerung. Seine Konzerte waren stets Gottesdienst und sein Publikum glich einer Gemeinde, die durch Beethoven, Schubert und Liszt zu den Heilstatsachen geführt wurde. Er offenbarte hier in innerlicher Versenkung etwas aus dem Urgrunde der Musik und appellierte daher an eine Hörerschaft, der eitles Tongeklingel nichts, verinnerlichte Ausdruckskraft aber alles war. Sein reicher Geist vermochte ihn daneben aber auch als Lehrer so ungemein fruchtbringend erscheinen zu lassen. Ein großer Schülerkreis verdankt ihm geistige und technische Förderung. Seine pädagogischen Meisterkurse, die er am Berliner Klindworth-Scharwenka-Konservatorium, am Königsberger Konservatorium und an der Deutschen Akademie in Prag abhielt, zogen Schüler aus aller Welt an, und oft hatten die zahlreichen Zuhörer, wie bei Liszt, bei seinen Korrekturen und Einführungen den reichsten Gewinn. Denjenigen, die ihm näher zu treten berufen waren, verschaffte er in abendlicher Weihestunde beim Glase Wein einen Einblick in die Weisheit und Güte seiner Persönlichkeit. In stets fortschrittsfreudiger Haltung übersah er ein gutes Stück künstlerischer Weltkultur und vermochte die ewigen Werte der Tonkunst auch durch die Niederungen des Tagesbetriebes zu klarer Erkenntnis zu bringen. Er schien wie ein Fels im brodelnden Meere zu stehen, und die Erinnerung an seine ragende Erscheinung wird der Welt noch lange Kunde von dem geistigen Erleben letzter Wahrheit durch die Tonkunst geben.

Nur der Sänger „erlöst" die Oper.

Im Anschluß an die Ausführungen Hans Tessmers über „Zeitfragen des Operntheaters".

Von Kammersänger Erich Mauck, Berlin.

In den Ausführungen des Herrn Tessmer über „Zeitfragen des Operntheaters" wird erfreulicherweise gleich im ersten Kapitel über die „Krisis des Operngesanges" gesprochen, weil mit Recht die Hauptperson der Oper, nämlich der agierende Sänger, in erster Linie bei der Auffrischung der Oper mitzuwirken hat.

Das Stagnieren in der Operndarstellung und des Operngesanges ist es nämlich, was die Oper uns Menschen von 1930 vielfach ungenießbar macht. Den hohlen Pathos der Sänger und Sängerinnen vermögen wir nicht mehr zu verstehen und ein leises, ironisches Lächeln überfällt uns, wenn die Herrschaften dort oben auf der Bühne, nur um ihren Ton und ihre Noten besorgt, meist innerlich von dem, was sie uns zu sagen haben, so ganz und gar nicht berührt sind. Unsere Dekorationen, unsere Auffassung über das Bildhafte in der Regie, haben sich, Gott sei Dank, gewandelt. Der Klang unserer Orchester wird durch Einfügung neuer Instrumentalwirkungen ständig modernisiert; geistvolle Regisseure werden zur Inszenierung berufen. In dieser ganzen Erscheinungen Flucht aber steht noch der Sänger von 1870; er hat nichts dazu gelernt, seine Singart ist die gleiche wie vor 50 oder 60 Jahren. Mit ganz wenigen Ausnahmen, denen die geistige Erfassung ihrer Rolle erfreulicherweise das Primäre ist, das ihnen, wie wir im Verlaufe dieser Ausführungen sehen, zudem starke stimmliche Erleichterungen verschafft, erleben wir überwiegend Sänger, denen die Tonsorge, die Tonführung das Wichtigste ist. Ich will versuchen, nachzuweisen, daß der schöne, edle, warme Ton, der technisch vollendete Ton viel eher kommt, wenn man die Sorge um seinen Ton hintansetzt, und die geistige Einstellung sich zu eigen macht, auf der Bühne nicht Sänger für das Parkett und die Galerie, sondern ein Mensch zu sein, der etwas erlebt, etwas empfindet und seine Empfindungen wiedergibt.

Eine Überraschung für uns Deutsche war beispielsweise, wie Toscanini, der Italiener, es verstand, mit seiner Künstlerschar durch das Einführen in die Situation die vollkommenste Übereinstimmung von Szene, Wort und Musik zu schaffen, die allein den unerhörten künstlerischen Erfolg herbeiführte.

Der Bühnensänger sollte zunächst denselben Weg gehen wie der Komponist: vom Wort aus, aus der Situation heraus. Nur hieraus hat der Komponist diese oder jene melodische Wendung gefunden. Sein hohes *a*, sein hohes *c*, sein tiefes *a* sind nicht aus Gemeinheit für den Sänger niedergeschrieben, sondern die Noten ergeben sich zwangsläufig aus dem geistigen Inhalt. Dieser Situation muß der Sänger folgen!

Im Anfang war das Wort, und Operngesang ist nun mal nichts anderes als aus dem Wort, aus der Situation geborene, zu Ton gewordene Freude oder Trauer, zu Ton gewordenes Jubeln oder auch nur einfaches Zwiegespräch. Stellt sich der Sänger ein Duett vor als einen Dialog, eine Arie als Monolog ohne Pathos, vergegenwärtigt er sich die Situation und gibt er sich Mühe, diese Situation, diese Worte und Gedanken in eine dem täglichen Leben entsprechende natürliche Ausdrucksform zu bringen, so wird er die hohen Töne nicht als hohe, Angst einflößende Töne empfinden, sondern als eine ganz natürliche, aus dem Geist geborene Gedankenempfindung.

Wir „singen" keine Noten, keine Töne mehr, wir „sprechen", wir „deklamieren". Diese geistige Beseelung, dieses volle Wissen um das, was man inhaltlich singt, braucht durchaus kein Sprechgesang zu werden, sondern wir können vollendeten Gesangsklang erreichen. Erleichtert wurde Toscanini seine Arbeit allerdings dadurch, daß die Italiener ihrer raschen, flotten Sprache gemäß die Sprachbehandlung in der vorderen Mund-Resonanz von jeher klangvoll gestalten können, wo wir Deutschen mit unserer langsamen Sprache schwer auf dem Körper liegen. Wenn wir dies also wissen, dann müssen zunächst wir deutschen Sänger dieses Sprechen mit den Lippen, das Halten der Vokale in den Lippen, also dieses „Parlando" auch zu lernen versuchen. Anscheinend muß doch dieses Parlando der Italiener — also Sprachbehandlung sozusagen — der Vater ihrer ganzen Gesangskunst sein, denn man findet in den ältesten Büchern über Gesang, zum Teil bis ins 16. Jahrhundert zurückreichend, Ausdrücke wiederkehren, an denen man doch nicht glatt vorübergehen kann. Da ist vom „Spinnen des Tones an den Lippen", „schärfste Vokalisation", „sorgfältigst zurückhaltende Verwendung des Atems", „Oberlippe wie ein Dach über dem Ton" die Rede.

Dieses dem Italiener sozusagen „angeborene" Sprechen in der vorderen Mundpartie müssen wir uns zunächst aneignen, um mit den Lippen die klare Vokalisation zu schaffen, also mit den Lippen zu sprechen und — zu singen. Fast allgemein ist die Singe-Betätigung eine Körperbetätigung, man schafft sogar künstlich Körperbelastungen durch eine „Stütze", kurzum, man betrachtet die Singetätigkeit als eine Körperarbeit, anstatt die Funktionen, wie bei einem Cello auf die Saiten, bei dem Sänger auf die Lippen zu konzentrieren und entsprechend dem Holzraum des Cellos den Körper nur als Resonanzraum zu benutzen.

Das Erstaunlichste ist, daß Tausende von Gesangstudierenden und Sängern, die da „stauen", „stemmen", „stützen" und sonstige überkomplizierte Körperarbeit bei ihrer geliebten, oft im stillen gehaßten Singetätigkeit verrichten, so gar nicht darüber nachdenken, daß ein Battistini ohne Körperarbeit auch ganz schön sang, und daß der Ton-Film, der Gigli in einer Opernszene zeigt, deutlich die Funktionen der Lippen, der Vokalisation, die Ausschaltung des Körpers zeigte im Gegensatz zu der bei uns herkömmlichen Körperarbeit.

Mit diesem Lippen-Deklamations-Stil, unbeschwert vom Körperdruck, kann man nicht nur ausgesprochene Parlandostellen, Rezitative, sondern auch getragene, pastose Ansprachen, Arien, musikalische Höhepunkte „deklamieren", d. h. das Wort mit Klang als Gesang bringen. Nicht das Töneproduzieren um des „Singens" willen, nicht die Atembelastung des Körpers als Basis für den Ton

gilt dann mehr, sondern die vollkommene Deklamation mit der vorderen Mundpartie schafft nicht nur mit der vor den Zähnen liegenden klangvollsten, schlagkräftigsten Resonanz besonderen warmen Gesangsklang, vollkommene Beherrschung des Tones, sondern vor allem auch Beherrschung des geistigen Gegenstandes. Die Schonung des Stimmaterials, des Kapitals, springt dabei in die Augen.

Nach diesem Gesagten will ich noch auf zwei nicht schlechte Zeugen hinweisen. In den bekannten Verdibriefen (herausgegeben von Werfel) finden wir auf Seite 19 unten folgendes: „Verdi notierte musikalische Eindrücke niemals vorher, sondern alle Musik klang ihm aus dem Wort." Auf Seite 41 unten: „Verdi wollte es erzwingen, daß die Musik in unserem Mund mehr gesprochen als gesungen klänge." Man sieht, Verdi, der Mann der Kantilene, fordert den Geist, das Wort und dies aus der Situation heraus. Und Caruso? In dem bekannten Caruso-Buch (Verlag Buchenau & Reichert) finden wir auf Seite 277/78 folgende Tatsachen: „Ein Minimum von Atemstütze" und „nach langer Praxis gelernt, den Atem mit äußerster Zurückhaltung zu verwenden", ferner „Reinheit der Vokale, klare, präzise Aussprache der Konsonanten. — Je distinkter die Aussprache, desto freier und schöner der Ton. — Mit den Lippen vollkommen den Vokal des auszusprechenden Wortes formen." Also der Lippen-Parlando-Ansatz in Reinkultur. Schließlich und endlich können wir lesen: „Vielleicht liegt das wirkliche Geheimnis von Carusos Gesangskunst darin, daß er seine Töne „sprach". — Der schwere Atem-Körpertonstrom hält den Klang im Körper zurück, während der von den Lippen ohne Körperbelastung mit nur ganz normalem Atem „weggesprochene", also deklamierte Ton pfeilschlank über jedes Orchester hinwegträgt, gegen das der Atemsänger nur mit Körperkraft, also forciertes Kraftsingen, ankommen kann. Die deutschen, gerade im Gesang merkwürdig konservativen Sänger sollten durch das Gesagte Anregungen empfangen, um so mehr, als die übliche deutsche Atem-Kraftsingerei zu der vollendeten Singekunst doch weiß Gott nicht geführt hat.

Meine Betrachtungen gipfeln darin, daß die singerische Einstellung zugunsten der deklamatorischen als abgetan, veraltet ebenso beiseite gelegt werden muß, wie der hohle Schillerpathos im Schauspiel zugunsten der modernen Deklamationsart gestorben ist, wobei unter Heranziehung der Lippen-Funktion das aus der Situation sich ergebende Deklamationsempfinden den Sänger vom „Singe-Automaten" und „Töneproduzierer" zu einem Künstler macht, der das auf der Szene uns Vorgemimte und Vorgesungene wirklich empfindet, mit seiner geistigen Deklamation durchdringt und damit in die alte Oper endlich die blutfrische Belebung bringt anstelle der bei den schönsten Neu-Inszenierungen stets herrschenden Starre der veralteten Opernsingerei. Wie oben erklärt, braucht der Klang, die Schönheit der Kantilene nicht im mindesten darunter zu leiden, im Gegenteil, sie wird vom Wort aus behandelt graziler und flüssiger. Man möchte die Butterfly-Arie beispielsweise nicht als ein heulendes Tönegesumme hören, sondern als eine „Erzählung", wie auch die „Rom-Erzählung" und die „Grals-Erzählung" Schilderungen von künstlerischem Aufbau sind, und nicht Notengebrülle ohne innere Anteilnahme.

Das Orchesternotenmaterial.

Von Jón Leifs aus Island.

Es ist nicht glaubhaft, aber doch wahr, daß die auch von großen Musikverlagen gelieferten Orchesterstimmen selbst zu den bekanntesten Werken oft bei weitem nicht den Ansprüchen für höhere Orchesterkultur entsprechen. Der Orchesterspieler, der seine ganze Aufmerksamkeit der Gestaltung und dem Dirigenten widmen sollte, ist deshalb manchmal gezwungen, ein entstelltes und wirres Notenbild zu entziffern, was schließlich dazu führt, daß seine Hingabe sowohl dem Werk wie dem Dirigenten gegenüber nachlassen muß; ja, es kommt unter Umständen sogar so weit, daß er dann nichts wirklich ernst und genau nimmt.

Der so häufig mangelhafte Zustand der Orchesternotenmateriale ist in der Tat kein Ruhmesblatt der Musikkultur. Schuld tragen in erster Linie die Verlage, teils aber auch die Dirigenten, die solches dulden. Doch sind manche von ihnen derart mit Arbeit überlastet, daß sie einfach nicht dazu kommen, einen Blick in die vorliegenden Orchesterstimmen zu tun. Betrachten wir einmal, wie es nicht selten vorkommt, den Zustand des Notenmaterials häufigst gebrauchter Werke, besonders der Klassiker.

Erstens sind Druck, Papier und Anordnung manchmal so mangelhaft, daß schon allein dadurch eine künstlerische Arbeit sehr erschwert wird. Bei manchen Werken steht überhaupt nur ein Notenmaterial zur Verfügung, das zur Mitbenützung für Salon-Orchester eingerichtet ist. Offenbar kommt es den betreffenden Verlagen dann in erster Linie darauf an, den größten Geschäftsabsatz bei möglichster Billigkeit zu erreichen.

Zweitens sind die Orchesterstimmen meist durch allerlei Bearbeitungen derartig entstellt, daß es ein ziemlich aussichtsloses Beginnen für den Dirigenten ist, eigene Vermerke und eigene Einzelheiten seiner Bearbeitung in den Stimmheften so anzubringen, daß sie zur vollen Geltung kommen. Bei engstem Zeilen- und Noten-Satz sind oft Stricharten und allerlei Vortragszeichen hineingedruckt, die sogar manchmal nicht einmal von einigermaßen fachkundiger Hand besorgt sind, sondern vermutlich von irgend einem — ungenannten — Verlagsbeamten stammen. Es kommt dabei vor, daß ein originales Vortragszeichen einfach in sein Gegenteil umgewandelt wird. Die Bearbeitungen wissenschaftlicher und künstlerischer Spezialisten aber sind selbst trotz genialer Einseitigkeit meist nicht viel besser und können unter Umständen die künstlerische Arbeit des Dirigenten sogar doppelt erschweren.

Drittens geht dieses Verfahren in einzelnen Fällen so weit, daß die Orchesterstimmen und die dazu gehörige Partitur in sehr wesentlichen Einzelheiten der Vortragszeichen einfach nicht übereinstimmen. Ein Fall ist dem Verfasser besonders erinnerlich, wobei er die Orchestermusiker bitten mußte, sämtliche gedruckten Vortragszeichen in den Orchesterstimmen vollkommen außer acht zu lassen. Einzig so konnte die Partitur, die ziemlich einwandfrei gedruckt war, zum Erklingen gebracht werden.

Um eine Abhilfe gegen diese Zustände zu schaffen, sind die ersten Dirigenten gezwungen, sich meist eigene Notenmateriale zum persönlichen Besitz zu kaufen und ein „graphisches Büro" einzurichten, Orchesterstimmen zu säubern und so gut, wie es geht, einzurichten. Man muß oft darüber staunen, welche Auswege die gescheitesten Köpfe unter ihnen finden, um ihren Willen möglichst eingänglich und klar in den vorliegenden Orchesterstimmen kundzutun. Überkleben, unmerkliches Ausradieren, Einzeichnungen aussehend wie gedruckt, kurz, allerlei Kniffe müssen angewendet werden, um die Verwirrung von dem Orchestermusiker abzuwenden. Mit welchen Kosten, Zeit und Mühen dies verbunden ist, läßt sich denken.

Stellen wir nunmehr fest, wie das Orchesternotenmaterial von den Verlagen geliefert werden müßte, um höchsten künstlerischen Anforderungen zu genügen.

Erstens müssen die Orchesterstimmen die durchaus originalgetreue Wiedergabe der Partitur enthalten, ohne irgend verwirrendes Beiwerk. Es muß dem Dirigenten bzw. seinem Vertreter überlassen werden, die vielleicht nötigen Einzeichnungen machen zu lassen.

Zweitens müssen Papier, Druck und die ganze graphische Einrichtung so gut und deutlich sein, daß der Orchesterspieler mit dem geringsten Aufwand an Aufmerksamkeit das Notenbild und die Vortragszeichen vollkommen erfassen kann.

Drittens muß genügend freier Raum für graphisch einwandfreie Einzeichnungen des Dirigenten vorhanden sein.

Viertens ist die Frage der vielleicht notwendigen Füllstimmen zu klären. Füllstimmen dürfen nur soweit angebracht werden, als sie zur Erleichterung des Taktzählens nötig sind; auch müssen sie so angebracht werden, daß sie das übrige Notenbild nicht stören.

Fünftens muß natürlich Rücksicht auf das Umblättern genommen werden. Allzuhäufiges Umblättern ist bekanntlich lästig. Deshalb muß das Format günstig für Raumverteilung sein, damit auch ein Umwenden an ungünstigen Stellen vermieden werden kann.

In Kürze zuſammengefaßt muß, wie geſagt, folgender Grundſatz herrſchen: Dem Orcheſterſpieler muß das müheloſeſte Aufnehmen des geſamten Notenbildes ermöglicht werden, damit er ſich mit vollkommen ungeteilter Aufmerkſamkeit und Hingabe dem Dirigenten, ſeiner Zeichengebung und der ganzen ſeeliſchen Geſtaltung widmen kann.

Der Verkauf der berühmten Meiſtergeigenſammlung von Rodman Wanamaker in Philadelphia.

Nach amerikaniſchen Zeitungsberichten erläutert von Konzertmeiſter Georg Schmidt in Schweinfurt.

Wieder einmal iſt kürzlich wie ein holder Märchentraum durch die Künſtler- und Muſikerwelt die wunderbare Kunde gedrungen von dem Verkaufe der aus nahezu ſiebzig allererſten italieniſchen Meiſterinſtrumenten beſtehenden Sammlung des ſteinreichen Warenhausinhabers Wanamaker. Deſſen Rieſengeſchäftspaläſte befinden ſich in faſt allen Großſtädten der Vereinigten Staaten. Beſonders der älteſte der Brüder, John Wanamaker, der vor zwei Jahren ſtarb, legte ungeheuren Eifer für den Ankauf nur ganz hervorragender, tadellos erhaltener italieniſcher Inſtrumente an den Tag. Er ließ durch ſeine Agenten und durch Fachkenner jahrelang die ganze Welt durchreiſen, ſcheute keine Koſten, ſo daß es ihm gelang, herrliche Violinen, Bratſchen, Celli, Bäſſe der berühmteſten alten Meiſter der Geigenbauſchulen von Cremona, Florenz, Mailand, Brescia, Rom, Venedig und Neapel im Laufe der Jahre zu erwerben. Es iſt gewiß hinlänglich bekannt, daß nach dem Weltkrieg, bei der ſchrecklichen Inflation, unzählige italieniſche Inſtrumente aus ganz Europa durch ausländiſche Aufkäufer über den Ozean ihren Weg nahmen und beſonders auch an reiche Muſikliebhaber in Amerika, Auſtralien, Kanada, Japan, China und anderen Ländern veräußert wurden. Wieviele ausgezeichnete Fachkünſtler und Virtuoſen würden ſich glücklich ſchätzen, ein tadelloſes altes Meiſterinſtrument zu beſitzen, für die jetzt Phantaſiepreiſe gezahlt werden. Das weitverzweigte Muſikhaus Wurlitzer, deren Beſitzer vor vielen Jahren aus Markneukirchen nach Amerika auswanderten, das in einigen Rieſenſtädten drüben große Filialen unterhält und auch durch die Anfertigung der großen Kino-Orgeln und von anderen Muſikwerken größtes Anſehen erlangte und deſſen Hauptſitz in New York iſt, erwarb die obenerwähnte märchenhafte Sammlung von Wanamaker um den Preis von 650 000 Dollar. Die Antonius Stradivari-Geigen bilden die Zierde der Sammlung und werden alle in prächtigen Violinkaſten aus Mahagoniholz aufs ſorgfältigſte aufbewahrt und von Detektiven Tag und Nacht ſtreng bewacht. Mehrere dieſer Violinen ſtammen aus der Glanzperiode von 1710 bis 1737 des genialen Großmeiſters; die beſonderen äußeren Merkmale ſind der herrlich funkelnde, feuerrote Lack, die kühn geſchwungene Schnecke und die charakteriſtiſchen F-Löcher, ſowie das großzügige Format des Körpers. Die letzte von Stradivari im Alter von 92 Jahren gebaute Violine erhielt den Namen „Der Schwan", ſie bildet eine Seltenheit allererſten Ranges und wird auf etwa 72 000 Dollar geſchätzt. Ein ähnliches Wunderwerk, das der Meiſter auf Beſtellung des Königs von Spanien erbaute, ebenſo die für den franzöſiſchen Herrſcher gelieferte Prachtgeige blenden das Auge des Kenners mit einem Zauberſchein und jeder Künſtler betrachtet dieſelben mit grenzenloſer Ehrfurcht und höchſtem Erſtaunen. Jede dieſer erwähnten Stradivari beſitzt einen Wert von über 60 000 Dollar. Auch einige vollzählige Quartette von Stradivari aus ſeiner beſten Periode, welche er teils für den Privatgebrauch eines hohen päpſtlichen Würdenträgers, teils für ausländiſche Fürſtenhöfe ſchuf, bilden den Glanzpunkt der Sammlung. Auch die hervorragende Stradivari von 1714, früher im Beſitze Joſeph Joachims, die über 50 000 Dollar koſtete, ferner die des Virtuoſen Charles Dancla aus dem Jahre 1710 und noch einige aus der mittleren Schaffensperiode des Meiſters leuchten wie Meteore hervor und ſtehen alle ſehr hoch im Preiſe. Nahe hinſichtlich des Tones und ſonſtiger Vorzüge ſteht den angeführten Stradivari-

Violinen eine ganz ausgezeichnete von Battista Guadagnini mit dunkelbräunlichem, glänzendem Lack, meisterhafter Form und volumenreichem Klang. Ebenso erregt eine in hellem Orangegelb schillernde Carlo Bergonzi, wie eine im rötlichbraunen Gewande leuchtende Francesco Ruggeri, beide mit großem, edlen Ton, berechtiges Aufsehen, ferner eine prächtige, mit äußerster Sorgfalt gearbeitete und durch besonders zart aufgetragenen, durchsichtigen Lack auffallende Sancto Serafin. Ein Prunkstück ist eine ganz wundervolle Nicolaus Amati, die einst dem großen Geiger Henri Wieniawski gehörte, welcher auch eine Guarnerius del Jesù später spielte. Zwei tadellos erhaltene Violinen von Gagliano ragen hervor durch ihre edlen Formen und prächtiges Aussehen; auf dem Boden des einen Instrumentes befinden sich mit feinster Kunst ausgeführte Malereien, die den Wert bedeutend erhöhen. Zu den Raritäten zählt auch eine ganz vorzügliche Paolo Maggini mit elegant verzierter doppelter Einlage, denn es existieren nur noch ganz wenige Original-Exemplare dieses großen Meisters, wie auch von Gasparo da Salò, der ungefähr zwischen 1540—1590 lebte. Um so größeres Interesse bietet eine Viola des letzteren Geigenbauers, die in der ursprünglichen Gestalt bestens erhalten ist und deshalb sehr hoch im Preise steht. Auch mehrere Kontrabässe in bester Verfassung von verschiedenen Meistern, sogar von Nicolo Amati mit Signatur 1684, wenn auch mit kleiner Mensur, aber von idealer Lackfarbe, sind vertreten, ebenso ein solcher von Carlo Testore, Antonio Gragnani und Gabrielli, die auch ein Alter von zwischen 150 bis 200 Jahren erreichen und sich durch gesättigte und sonore Klangfülle auszeichnen. Da vollendet erhaltene italienische Bässe ohne jedwede Reparatur nur noch wenige vorhanden sind, verdienen die genannten Exemplare ganz besondere Beachtung und steigt der Wert mit jedem Jahre. Von Violoncellis findet man in der Sammlung auch einige herrliche, besonders das von Francesco Ruggeri mit schönem bräunlichen Lack und sehr ausgiebigem Ton, dem das von Montagnana, auf 10 000 Dollar geschätzte in keiner Weise nachsteht. Auch ein prächtiges Cello von Gagliano von etwas schmälerem Format, aber in vollendeter Ausführung, ebenso ein solches von Andreas Amati erregen allgemeine Aufmerksamkeit. Mehrere vorzügliche Bratschen, eine von Andreas Guarnerius im Werte von 15 000 Dollar mit ziemlich hohen Zargen und breiter Form, sowie von zehn anderen, wenn auch nicht gerade erstklassigen Künstlern, aber doch alle mit edlem Klangcharakter und ins Auge fallendem Äußeren sind höchst beachtenswert. Der Durchschnittspreis für jede dieser zehn Violen mag immerhin zwischen 1000—1200 Dollar liegen, auch mehrere schöne Violinen von Balestrieri, Cappa-Saluzio, Gobetti, Storioni und anderer Geigenbauer werden ziemlich denselben Wert besitzen. Viele in Italien früher sorgfältig aufbewahrte Instrumente wurden von Händlern aus zahlreichen Kirchen, Klöstern, Schulen und Privatbesitz aufgekauft und nach den Vereinigten Staaten versandt. Nach dem Ausspruch von ersten Autoritäten steht jetzt die stattliche Sammlung der Wurlitzer-Gesellschaft mit in erster Reihe.

Bei dieser Gelegenheit dürfte es angebracht sein, des erst vor einigen Monaten stattgefundenen Verkaufes vieler hervorragender altitalienischer Meisterinstrumente aus dem Nachlaß eines reichen ungarischen Kunstsammlers in Budapest zu gedenken. Es befanden sich darunter mehrere Wunderwerke der allergrößten Geigenbauer, die fabelhafte Preise erzielten und teils von tüchtigen Künstlern, teils von Liebhabern und Museen erworben wurden, teils wieder ins Ausland wanderten zum Leidwesen vieler Fachgeiger.

Zum Schluß sei noch des hervorragenden Streichquartettes aus der Werkstatt des unübertrefflichen Stradivarius gedacht, das sich schon seit langen Jahren in den Händen der Familie des bekannten Weltbankhauses Mendelssohn in Berlin befindet und dem berühmten Busch-Quartett auf dessen Kunstreisen jederzeit zur Verfügung steht. Kürzlich erst hatte ich hier Gelegenheit, die prächtigen Instrumente des hervorragenden Wendling-Quartetts und dessen Spiel im Saalbau-Konzert zu bewundern. Prof. Wendling besitzt jetzt eine herrliche Guarneri del Jesù, der zweite Geiger eine Guadagnini, der Bratscher eine Stradivari-Viola und einzig in seiner Art ist das wunderbare, sehr teure Stradivari-Cello von 1698 von Prof. Alfred Saal, welches früher Eigentum des englischen Königs war.

„Pazific-Klaviere ſind die beſten!"

Groteske von Joſef Robert Harrer, Wien.

Man konnte in New York an der Ecke der 15. Street und der III. Avenue ſeit einigen Tagen eine neue Lichtreklame bewundern. Die Amerikaner ſind zwar gegen Reklame abgehärtet wie Eisbären gegen die Polarkälte, diesmal aber blieben auch ſie ſtehen; denn es war etwas Außergewöhnliches, was ſie ſahen. Das zwanzig Stockwerk hohe Haus, das eine Breite von dreißig Fenſtern hatte, zeigte, ſobald es dunkel wurde, auf ſeiner ganzen Vorderfront ein in unzähligen, winzigen Glühbirnen ausgeführtes bewegliches Bild. Und dieſes Bild ſtellte den Blick in einen Konzertſaal dar, auf deſſen Podium ein rieſiges Klavier ſtand. Vor dem Klavier ſaß bald ein junges Mädchen, bald wieder ein junger Mann. Man ſah die Bewegungen der Hände, ſah, wie ſich die Taſten bewegten, und hörte auch, wenn der Straßenlärm eben nicht zu gewaltig war, das wunderbare Spiel auf dieſem Lichtklavier. Über dem oberen Rand des Lichtbildes aber zogen in roten, grünen, blauen hinhuſchenden Rieſenlettern die Worte: „Pazific-Klaviere ſind die beſten!"

In dem genannten Hauſe hatte die neue „Pazific-Klavier-Fabrik" eine Niederlage eröffnet. Da ſah man in den Auslagen die verſchiedenſten Inſtrumente, Stutzflügel, Pianinos, Konzertklaviere, niedliche Reiſeklaviere, Klaviere mit zwei, mit drei Taſtaturen, Klaviere, die einem altitalieniſchen Kachelofen glichen, die einem Luxusauto ſo ähnlich ſahen wie ein Ei dem anderen: niemand wird ſich darüber wundern; denn in Amerika iſt eben alles möglich. Und dabei konnte man ein „Pazific-Klavier" ſchon um 20 Dollar kaufen, während für die Millionäre auch Klaviere zum Preis von 10 000 Dollar zur Verfügung ſtanden.

In wenigen Tagen ſprach ganz New York nur von den Pazific-Klavieren und die neue Firma machte Geſchäfte, die plötzlich einen Tagesumfang von ſolcher Höhe erreichten, wie ſie ſelbſt bei Ford nie vorgekommen waren.

Es dauerte nicht lange, ſo ſtanden von New York bis San Francisco, von Duluth bis Galveſton in jedem dritten Haus die neuen „Pazific-Klaviere".

*

Die nächſte Folge davon war ein Klaviertaumel, der ganz Nordamerika ergriffen hatte. Allerorten, in den Rieſenſtädten, ja ſogar in den kleinen Prärieſtädten von Texas wurden öffentliche Klavierabende veranſtaltet; niemand dachte mehr daran, das Alkoholverbot zu umgehen, denn die Gedanken aller waren beim Klavierſpiel.

In New York, in Chicago, in Los Angeles, in Milwaukee, in Detroit, in Kanſas City, in Utika, in Miami: überall wurden Preisklavierſpiele veranſtaltet, die oft mit ungeheuren Preiſen ausgeſtattet waren; der kleinſte Preis betrug mindeſtens 5000 Dollar, während es ſich die Rieſenſtädte nicht nehmen ließen, Preiſe von 100 000 Dollar auszuſetzen.

Aus aller Welt eilten auf Expreßſchiffen, in Flugzeugen die bekannten und berühmten Klavierſpieler beiderlei Geſchlechts nach U. S. A. und — verſuchten vergeblich, einen dieſer Preiſe zu gewinnen.

Denn nun zeigte ſich die merkwürdige Erſcheinung, daß ſämtliche Preiſe — es waren im Laufe von fünf Monaten etwa hundert Preiſe in der Höhe von insgeſamt mehr als ſieben Millionen Dollar vergeben worden — von drei Herren und zwei Damen errungen wurden. Auf die Namen Bob Rammet, Jim Goober, George Day, Mary Dunbuny, Edythe Verleigh waren alle Preiſe gefallen; und es war merkwürdig, daß man von dieſen fünf Namen nie bisher gehört hatte.

Die erſten Blätter ſchrieben ſpaltenlange Abhandlungen, alles zerbrach ſich den Kopf, niemand verſtand das vollſtändige Verſagen der weltberühmten Meiſter und Meiſterinnen des Klavierſpieles. So konnte man leſen:

„Daß ein Künſtler einmal einen ſchlechten Tag hat, kommt vor, daß aber alle Größen der

Klavierſpielkunſt im Konzertſaal ſpielen wie Kinder, die zwei Lektionen hinter ſich haben, das iſt unverſtändlich. Und dabei kann man nicht etwa behaupten, daß Amerika den Meiſtern Europas und Amerikas ſelbſt keine Gelegenheit gebe, vor dem Preiskonzert zu üben. Im Gegenteil! Die bekannte und tüchtige ‚Pazific-Klavier-Fabrik‘ ſtellt jedem Künſtler, der ſich beteiligen will, ſpeſenfrei ein neues, ausgezeichnetes Klavier zur Verfügung. Wenn der Künſtler im Hotel der Stadt abſteigt, wo ein Preiskonzert ſtattfindet, ſieht er ſchon beim Betreten des Hotelzimmers einen neuen Flügel, auf dem er dann bis zum Konzert üben kann. Dennoch aber haben bis jetzt fünf Unbekannte alle Preiſe errungen. Worin liegt das? . . . Mit um ſo größerer Spannung ſehen wir dem von den Freunden des Klavieres in ganz U. S. A. geſtifteten Monſterpreis entgegen, der in drei Wochen in New York zur Konkurrenz gelangt. Der Preis beträgt zehn Millionen Dollar. Bis dahin finden noch zehn Probekonkurrenzen ſtatt. Die Sieger dieſer zehn Konzerte werden dann um den großen Preis ſpielen. Wir befürchten, daß der Preis einem oder einer der fünf Unbekannten zufallen wird.“

*

Brigitte Elben, eine junge, bildſchöne Berlinerin, die in Deutſchland einige Klavierkonzerte gegeben hatte, die gut gefallen hatten, war bei ihrer Tante in New York zu Beſuch. Auch ſie vernahm von den Preiskonzerten, und da ſie einige tauſend Dollar gerne verdient hätte, meldete ſie ſich zum erſten dieſer ſogenannten Vor-Konzerte, das in Waſhington ſtattfand.

Nun ſaß ſie in einem Auto, das ſie zum Bahnhof bringen ſollte. Die arme Brigitte aber war vom Unglück verfolgt. Das Auto, in dem ſie ſaß, ſtieß mit einem anderen zuſammen; das Mädchen wurde ohnmächtig in das Spital gebracht. Drei Tage ſpäter konnte ſie das Krankenhaus verlaſſen, ſie hatte keinen ernſten Schaden erlitten. Nun ſah ſie auf die Uhr. In vier Stunden fand das Konzert ſtatt. Sie hatte nicht geübt. Wenn ſie Glück hatte, konnte ſie eben noch zum Konzert zurecht kommen, das war alles. Sollte ſie es ohne Probe verſuchen? Sie tat es. . . .

Sie traf in Waſhington ein, eilte in den Konzertſaal und hörte das Spiel des erſten Kandidaten, eines Italieners, deſſen Name Klang hatte; ſein Spiel aber hatte keinen Klang, es war fürchterlich. Brigitte trat ins Künſtlerzimmer. Man ſah ſie erſtaunt an. Warum ſie nicht vor drei Tagen gekommen ſei, wie es die Regel vorſchreibe? Niemand dürfe erſt zur Stunde der Aufführung erſcheinen. Sie entſchuldigte ſich mit dem Autounfall und zeigte auch die polizeiliche Beſtätigung. Da ſie eigentlich eine unbekannte Künſtlerin war, von deren Spiel man von vornherein glaubte, daß es nicht viel bedeuten werde, ließ man ſie ausnahmsweiſe zur Konkurrenz zu.

Brigitte Elben gewann den erſten Preis und ſie gewann ihn ſo leicht, wie ein Derbypferd vor einer Schnecke gewinnen müßte.

Senſation über Senſation! Ein neuer Name! Eine Berlinerin gewinnt das erſte Vor-Konzert. Prämie 10 000 Dollar! Wo ſind die fünf Sieger von früher???

Man wettete, man wettete Unſummen auf das zweite Konzert, das in Chicago in wenigen Tagen ſtattfinden ſollte. Brigitte wurde zum Favorit erhoben — und konnte ſich in Chicago nicht bemerkbar machen. Dort ſiegte Edythe Verleigh. . . . Tags darauf wieder in Chicago ſiegte Bob Rammet; zwei Tage ſpäter in Detroit ſiegte Mary Dunbuny, dann die anderen der fünf früheren Sieger. . . .

Das zehnte Vor-Konzert fand in New York ſtatt. Zwei Tage vorher ſchickte die „Pazific -Klavier-Firma“ in die Wohnung Brigittens ein wunderbares Klavier, damit ſie üben könne. Brigitte freute ſich ſehr über das wunderbare Klavier und wollte ſich eben hinſetzen, um zu ſpielen, als ein junger Mann ins Zimmer ſtürzte, ihre Hände ergriff und aufgeregt ſprach:

„Nicht anrühren! Nicht anrühren!“

Brigitte Elben erſchrak und ſagte:

„Was wollen Sie, mein Herr? Mit welchem Recht dringen Sie in meine Wohnung ein? Und was kann es Sie intereſſieren, wenn ich auf dieſem herrlichen Flügel ſpiele?“

„Ich bin Ronald Crawman, Komponiſt und nebenbei — Detektiv, ſo aus Gelegenheit und nur für dieſen Fall. Wenn Sie das zehnte Vor-Konzert gewinnen wollen, wie Sie das erſte gewonnen haben, ſo rühren Sie dieſen ‚herrlichen' Pazific-Flügel nicht an. Denken Sie nur zurück! Haben Sie vor dem erſten Konzert auf dem Pazific-Klavier geprobt?... Nein! Später taten Sie es und — konnten bei keinem Konzert mehr etwas erreichen.... Spielen Sie nicht! Gehen Sie lieber ſpazieren, gehen Sie tanzen oder ins Kino!"

„Und warum denn nicht, Herr Crawman?" . . . .

Brigitte Elben probte nicht und — gewann das zehnte Vor-Konzert.

*

Am Tage vor dem Monſter-Konzert betrat Ronald Crawman das Direktionsbüro der „Pazific-Klavier-Fabrik".

„Sie haben heute dem Fräulein Brigitte Elben ein wunderbares Klavier zur Verfügung geſtellt."

„Ah, Sie kommen wohl im Namen der Dame, um uns zu danken. Es iſt nicht nötig, wir tun für die Kunſt, was wir können."

„Sie irren ſich, wenn Sie glauben, daß ich komme, um zu danken. Ich habe Ihnen nur mitzuteilen, daß ich vor einer Viertelſtunde das Klavier mit einem Hammer in Stücke geſchlagen habe!"

„Sie ſind wahnſinnig! Sie gehören ins Irrenhaus oder ins Gefängnis!"

Der Direktor ſtürzte zum Telephon.

„Sie wollen die Polizei verſtändigen, Sie wollen beſtimmt auch in Ihrer uneigennützigen Liebe zur Kunſt dem Fräulein Brigitte Elben ein anderes herrliches Pazific-Klavier ſchicken, damit ſie noch ſchnell vor dem Monſterkonzert üben könne. Bitte, tun Sie es nur! Sie werden aber damit nicht viel Erfolg haben; denn —"

Der Direktor, der eben auf den Knopf des Telephonapparates drücken wollte, hielt jäh inne und wandte ſich dem jungen Manne zu.

„Was wollen Sie ſagen?"

„Denn ich bin hinter das Geheimnis Ihrer Klaviere gekommen, jener Klaviere, die Sie ſo edelmütig den Teilnehmern an den verſchiedenen Konkurrenzen zur Verfügung ſtellten. Nun?"

„Sie ſchwätzen Unſinn! Unſere Klaviere ſind die beſten der Welt!"

„Freilich," ſagte mit ſcharfer Ironie der junge Komponiſt, „freilich ſind ſie die beſten; aber nicht alle Ihre Pazific-Klaviere können dieſen Ruhm in Anſpruch nehmen. Bitte, verſtehen Sie mich nur recht; ich ſpreche nur von den Klavieren Ihrer Firma, die jeder Teilnehmer an einem Preiskonzert in ſeinem Hotelzimmer vorfand. Dieſe Klaviere — darf ich mir eine Zigarette anzünden?"

Langſam nahm er eine Zigarettendoſe aus der Taſche, öffnete ſie umſtändlich, ließ ſich behaglich in einem der großen Klubſeſſel nieder und fuhr fort, nachdem er eine Zigarette angezündet hatte:

„Die Klaviere, von denen ich ſpreche, beſitzen Taſten, die mit einer chemiſchen Subſtanz imprägniert ſind. Wer auf einem ſolchen Klavier ſpielt, wird auf einige Tage unfähig, auch nur einen Bruchteil ſeiner Kunſt zu zeigen. Der Betreffende merkt es ſelbſt nicht, da dieſe chemiſche Subſtanz weiter keinen Schmerz verurſacht, nur die Finger gehorchen nicht mehr, ſie werden ſchwach, ungeſchickt; der Künſtler ſelbſt iſt innerlich verzweifelt, weil er bemerkt, daß er nicht ſpielen kann. Er verſucht es aber doch — und verſagt. Ich zerbrach mir ſchon lange den Kopf — bitte, zu Ihrem Leidweſen nur bildlich geſprochen — und ſuchte den Grund zu finden, warum immer nur fünf beſtimmte Namen unter den Preisträgern waren. Fünf Namen, die man früher noch nie gehört hatte! Da half mir der Zufall. Brigitte Elben hatte vor dem erſten Vorkonzert keine Gelegenheit, auf dem Klavier, das Sie in Ihr Hotelzimmer in Waſhington ſtellen ließen, zu üben. Sie gewann den Preis! Ich wurde ſtutzig und beobachtete vor den folgenden Konzerten die ſo ſchnell berühmt gewordenen fünf Preisträger. Und da

machte ich die Entdeckung, daß diese fünf — nie vor einem Konzert übten. So kam ich der Sache näher. Brigitte Elben aber mußte wohl weitergeübt haben; denn bis zum neunten Vorkonzert konnte sie sich wieder nicht bemerkbar machen. Vor dem zehnten Konzert erschien ich bei ihr und brachte es zustande, daß ich sie davon abhielt, auf dem Pazific-Flügel zu proben: Brigitte Elben gewann das zehnte Vorkonzert. Sie wird auch das Monsterkonzert gewinnen, weil ich, wie ich schon sagte, das neue Klavier, das Sie ihr geschickt haben, mit einem Hammer in seine Bestandteile zerlegt habe."

Der Direktor war längst blaß geworden; nun faßte er sich und sprach:

„Brigitte Elben wird üben. Wir werden Sie einsperren, wir werden Sie verschwinden lassen."

„Bitte, tun Sie es doch! Aber es wird Ihnen nichts nützen. Denn morgen vor dem Konzert werden Extraausgaben sämtlicher Blätter von New York das Publikum über die berühmten Pazific-Klaviere aufklären. Die Berichte liegen bereits bei den Redaktionen, vorläufig noch versiegelt . . . Nun?"

„Wer weiß von dem, was Sie angeblich an unseren Klavieren fanden?"

„Niemand! Denn Fräulein Brigitte Elben habe ich nur mit einer nichtssagenden Ausrede vom Proben abgehalten."

„Was verlangen Sie für Ihr weiteres Schweigen?"

„Mein lieber Direktor, ich verstehe zum Teil Ihr Vorgehen. Sie machten in ganz Amerika eine ungeheure Reklame! Sie verkauften eine Unmenge von Klavieren zum Preis von zwanzig Dollar. Ich kann mir denken, daß Sie dabei nichts verdienten. Sie brauchten aber Geld. Nun kam der Klavierspieltaumel über U. S. A. . . . Sie benützten ihn geschickt und stellten fünf Klavierspieler an, die sich für Ihre Firma an den vielen Konkurrenzen beteiligen mußten. Wie Sie die anderen Bewerber ausschalteten, habe ich bereits gesagt. All die großen Preise — bis jetzt vielleicht sieben Millionen Dollar — kamen Ihrer Firma zugute; Ihre Reklame war also gedeckt. Nun wollen Sie noch den großen Preis von New York, der zehn Millionen Dollar beträgt. . . . Ich beantworte jetzt Ihre Frage. Ich verlange, daß Brigitte Elben diesen Preis erringe, was nicht schwer fallen dürfte, da sie wesentlich besser spielt als Bob Rammet, Jim Goober, George Day, Mary Dunbuny und Edythe Verleigh. Es kommen ja nur diese fünf Klavierspieler und Fräulein Elben zur Konkurrenz. . . . Blicken Sie nicht so verzweifelt, lieber Direktor, denn zweitens verlange ich, daß Sie mich und meine Frau als Teilnehmer Ihrer Firma annehmen; wir bringen fast zehn Millionen Dollar mit. . . . Nun?"

„Ihre Frau?"

„Ja, meine Frau . . . Ich greife zwar den Ereignissen etwas vor, aber ich glaube, daß Brigitte nicht Nein sagen wird."

*

Fünf Klavierspieler beiderlei Geschlechts bekamen je 100 000 Dollar Abfertigung. Ronald Crawman hat Brigitte den Namen Elben genommen und ihr dafür seinen Namen gegeben; die Firma hat ihrem Titel „& Co." zugefügt und das Geschäft an der Ecke der 15. Street und der III. Avenue floriert weiter; denn „Pazific-Klaviere sind die besten!"

Berliner Musik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Nicht lange nach der Leipziger Uraufführung wurde auch Berlin mit der Opernneuheit von Křenek „Leben des Orest" beglückt. Aber ach! In welcher Gestalt präsentierte sich bei uns das herrliche Griechenland?! Kenner der Leipziger Darstellung, die entschieden auf höherer künstlerischer Stufe stand, konnten sich des Eindrucks nicht verschließen, daß die Berliner Aufführung wieder einmal in der üblichen Weise „verklempert" wurde — wie der volkstümliche Fachausdruck für die Sachlichkeitsbestrebungen des musikgewaltigen Klemperers in der

Kroll-Oper lautet. In den Augen der verantwortlichen Persönlichkeiten (Bühnenbilder von di Chirico, dem Begründer der Futuristengruppe in Mailand, und Theo Otto, Inszenierung Ernst Legal) scheint Griechenland bereits in seiner Blütezeit aus einer Rumpelkammer von Altertümern bestanden zu haben. Denn die Bühne bot mit den Trümmerhaufen von roten und weißen Ziegelsteinen den Anblick eines Neubaus im ersten Baustadium. Klytemnaestra muß entschieden hellseherisch veranlagt gewesen sein, wenn sie in der weißlackierten Kommode des ersten Bildes ein „Blutgerüst" erkannte. Von ganz besonders ergreifender Tiefsinnigkeit war aber der buntbemalte Zwischenvorhang, auf dem sich ein von dottergelben Sonnenstrahlen beleckttes Pferd lustwandelnd am Rande eines Gewässers erging. Ein Reklameplakat für eine Pferdezuchtanstalt etwa? — Dies als kleine Kostprobe der Genüsse, die Berlin seinen Theaterbesuchern bereitete. Bedarf Klemperers Glorienschein, nach dessen Vorbild vermutlich die zackige, ausgefranste Sonne Griechenlands auf dem Leinewandhimmel entworfen wurde, wirklich der stetigen, bereits pedantisch wirkenden Auffrischung durch derartige zweifelhafte Ruhmestaten experimentellen Charakters? Ist die Kroll-Oper nichts als ein Laboratorium für den von Klemperer und Genossen verzapften kunstschändenden Dadaismus? Ein neuer Beweis für die Notwendigkeit, die Kunstbar des Opernmixers Klemperer so bald wie möglich zu schließen. Daran ändert auch die theatralisch wirkende Beifallsdemonstration nichts, die von den schleunigst zusammengetrommelten Klemperer-Fanatikern: — Motto: „Gesinnungsgenossen! Erscheint in Massen!" — vor jedem Akt mit lärmendem Toben unternommen wurde. Im übrigen teile ich in Bezug auf den musikalischen Wert der Oper den Standpunkt von Dr. A. Heuß (vgl. ZFM, Heft 3, S. 163 ff.) vollkommen. Mangelhafte Besetzung der Hauptpartien verstärkte die Zwiespältigkeit des Eindrucks. Die Maske des Orestdarstellers war eine Verhöhnung des griechischen Schönheitsideals. Und Agamemnon unternahm den Versuch, offensichtlich einen deutschen Feldherrntyp zu verkörpern. Ob alle diese absonderlichen Eigenheiten der Berliner Darstellung wirklich vollkommen den Absichten des Komponisten entsprochen haben??

Bietet im übrigen die unbedeutende Tätigkeit der Berliner Opernbühnen keine Gelegenheit zu längerem Verweilen, so fesselt um so mehr die von besonderen Gipfelpunkten unterbrochene Reihe der Konzerte. Künstlerische Entgleisungen kennzeichnen mitunter auch hier mangelndes Geschick der Programmaufstellung. Selbst Furtwängler störte die stilistische Einheitlichkeit einer Vortragsfolge in unangenehm empfundener Weise durch Vereinigung von Bach, Beethoven und Strawinsky innerhalb eines Konzertes. So eindrucksvoll Furtwängler das kantige Profil der „Frühlingsweihe" herauszuarbeiten verstand, so wenig vermochte sich das Publikum mit diesem Konzertstück für Schlagzeug mit Orchesterbegleitung zu befreunden, und mit einer Massenflucht nach dem ersten Teil quittierten die Hörer für eine Zumutung, die zugunsten edlerer Kunstgenüsse besser unterblieben wäre. Vorher spielte Szigeti mit der ihm eigenen, fast zu weichlichen Süße des Tones Beethovens Konzert. Als Entschädigung bot Furtwängler im alljährlichen Sonderkonzert zum Besten der Wohlfahrtseinrichtungen des Philharmonischen Orchesters diesmal Beethovens „Missa solemnis". Das war eine erhebende Feierstunde von tiefster Eindrucksfähigkeit, ermöglicht durch die vorbildliche Einheitlichkeit des Zusammenwirkens von Dirigent, Chor und Orchester, sowie durch ein sehr annehmbares Soloquartett. Der Bruno Kittelsche Chor zeigte sich auf der Höhe seiner Leistungsfähigkeit.

Gerade dem Chorgesang verdankt das Berliner Musikleben wiederum reichste Anregungen. Unter Georg Schumanns nimmermüder, stets von neuem fesselnder Stabführung erklang Händels „Belsazar", dessen hochdramatische Chorpartien durch den mit vollendeter Sorgfalt gestaltenden Klangkörper der Singakademie die gewohnte, einwandfreie Ausdeutung erfuhren. Der „Staats- und Dom-Chor" unter Prof Rüdels sachkundiger Leitung wußte mit Uraufführungen aufzuwarten: Die Motette (eigentlich vier Motetten und Choral) von Karl Gerstberger, einem Schüler von Joseph Haas, huldigte dem Prinzip einer leblosen, trokkenen Polyphonie ohne merkliche Erfindungsgabe, während drei Madrigale des talentvollen

Hans Chemin-Petit der Grundstimmung der Eichendorff-Texte namentlich in dem Chor „Elfe“ gerecht wurden, bei allzu kompliziertem Gedankenbau und Gewaltsamkeiten besonders in der Textverteilung keinen einheitlichen Eindruck erzielten. Auch der „Berliner Lehrergesangverein“, ebenfalls von Hugo Rüdel meisterhaft betreut, begab sich in den Dienst jüngster Schöpfungen. Die uraufgeführte „Vision“ von Gustav Heuer stellte erhebliche Anforderungen an die Chortechnik, ohne für die aufgewandte Mühe durch besondere musikalische Vorzüge zu entschädigen. Der bestbekannte Augsburger Komponist, dessen Komposition für Flöte und Orchester vor einiger Zeit in den Konzerten des Philharmonischen Orchesters starke Beachtung fand, verdient in seiner „Vision“ für die Bemühungen um die Erschließung neuer chorgesanglicher Ausdrucksmittel Anerkennung. Es folgte die Uraufführung des Liederzyklus „Vom deutschen Rhein“ für Soli, Chor, mit Klavierbegleitung von Hugo Kaun, dem Altmeister des Männerchorgesanges. Die Liedreihe betont stärker denn je in Kauns Lebenswerk Volkstümlichkeit und Volksverbundenheit, aufrichtige Liebe zur deutschen Heimat führt Kauns gewandte Feder, die in verschiedenartigen Stimmungsbildern bis zum gewaltigen Ausklang des „Deutschen Gebetes“ und „Flamm empor“ wirkungsvolle Zeichnungen des deutschesten aller Ströme entwirft.

Dirigenten kommen und gehen, selten ohne eine musikalische Neuheit mitzubringen. Bruno Walter bescherte uns die Erstaufführung der „Serenade für kleines Orchester“ von Kurt Thomas, die an einem unverkennbaren Gegensatz zwischen Persönlichkeitsstil und Modestil krankt. Lohnend war die von Thierfelder, dem begabten Dirigenten des „Sinfonie-Orchesters“, vermittelte Bekanntschaft mit kunstvoll-schlichten, wahrhaft herzerfrischenden „Deutschen Tänzen“ des Kölner Komponisten Hermann Unger. Als vielversprechender Neuling auf orchestralem Gebiet in zuverlässiger Gewandtheit präsentierte sich der Chordirigent Theodor Jakobi. Aus Athen stammte der Busoni-Schüler Dimitri Mitropoulos, ein tüchtiger Techniker, dessen eigener Vortrag des C-dur-Konzertes von Prokofieff unter Leitung des Orchesters vom Flügel aus wenigstens eine beachtenswerte artistische Leistung darstellt. R. F. Denzler, der hochbegabte Dirigent der Städtischen Oper, befriedigte die Neugierde Berlins durch die erste Aufführung von Honeggers ziemlich enttäuschender Rugby-Sinfonie. Als energischer, sehr befähigter Stabführer stellte sich Max Rudolf vom Deutschen Theater in Prag vor. Er eröffnete sein Konzert mit der „Welt-Uraufführung“ (muß das sein?) der Maschinenmusik op. 19 von Mossolow, betitelt „Eisengießerei“. In klanglicher Nachbildung der Maschinengeräusche, dem schweren Stampfen und Kreischen der Räder ist das Werk unübertrefflich, seine Wirkungsfähigkeit unerhört. Aber Musik — nein, Musik ist das nicht!

Einige kleinere Veranstaltungen beanspruchen allgemeines Interesse. Hierzu zähle ich das Kammerkonzert der Singakademie, an dessen Ausführung die noch immer eindrucksvoll gestaltende Altistin Maria Philippi, der treffliche Violoncellist Paul Grümmer in Verbindung mit der Meisterschaft Günther Ramins beteiligt waren. Das war eine Feierstunde von echtem, gediegenem Wert. — Der Erinnerung an den früh verstorbenen Komponisten Siegfried Kuhn (vgl. ZFM, Maiheft 1929: „S. K. zum Gedächtnis“ v. Prof. Jos. Achtélik) galt ein Abend mit zwei Streichquartetten und Liedern aus der Feder dieses leider zu wenig bekannten Tondichters. Das Leipziger Genzel-Quartett, die ganz hervorragende Elisabeth Raymann-Stein (Hannover) mit Ida Kuhn am Flügel waren um das Wirken des Komponisten erfolgreich bemüht. — In einem Konzert des „Berliner Tonkünstler-Vereins“ gelangten Lieder von Edmund Schröder zur Erstaufführung. Gebilde von zartestem Stimmungsgehalt wie der trefflich erfaßte „Sommermittag“ wechselten mit Gesängen ernsten, schwermütigen Inhalts, in denen die Ausdrucksfähigkeit und Gefühlstiefe dieses hochbegabten Tonsetzers vorteilhaft zur Geltung kam. Schade, daß die Lieder, die in Margarethe Roll eine befriedigende Interpretin fanden, unter schlechter Klavierausführung litten. — Die Wiesbadener Pianistin Grete Altstadt, die sich in dem Klavierkonzert von Delius einführte, bewies technische Zuverlässigkeit und gediegene Vortragsreife.

Die Löſung des muſikaliſchen Silbenrätſels

von Fritz Buſch, Merſeburg (Februarheft 1930).

Das diesmalige muſikaliſche Silbenrätſel hat uns — wie es ſo mancher unſerer Einſender in freundlich-mitleidigem Tone bereits angedeutet — eine Hochflut von Briefen gebracht. Vom „ich bitte um ein ſchwereres Rätſel, dieſes habe ich in 10 Minuten gelöſt“ bis zum „glauben Sie mir, das war kein Spaß“ waren alle Entrüſtungs- und Begeiſterungsgrade vertreten. Wir freuen uns, dieſe rege Anteilnahme unſerer Leſerſchaft hier ausdrücklich feſtſtellen zu können, ſpricht doch für uns aus all den vielen Schreiben, die zum Teil von mehr oder weniger guten Noten und Verſen begleitet waren, die warme Anteilnahme unſerer Leſer an „ihrer“ Zeitſchrift. Und weiter: es waltet hier die lebendige Verbindung von Menſch zu Menſch. Wir ſprechen das in unſerer Zeitſchrift mit ganz beſonderer Freude aus, iſt es doch unſer Ziel in unſerer Zeit der Mechaniſierung, der Ausſchaltung des Perſönlichen, durch die Beſinnung auf unſere edle „Musica“ wieder einen Ruhepunkt in dieſem ſo vielfach gehetzten Daſein ſchaffen zu helfen. Zu einer ruhigen Beſinnlichkeit wollen aber auch unſere Preisrätſel mithelfen.

Die richtige Löſung lautet:

1. Walter, 2. Obligat, 3. Dittersdorf, 4. Indra, 5. Ecossaise, 6. Sopran, 7. Phraſierung, 8. Ruthardt, 9. Akkord, 10. Clementi, 11. Hymne, 12. Euphonium, 13. Arrau, 14. Unisonus, 15. favori, 16. Hanslick, 17. ossia, 18. Einſtein.

Der Ausſpruch von E. T. A. Hoffmann lautet:

Wo die Sprache aufhört, fängt die Muſik an.

Insgeſamt gingen uns 303 richtige Löſungen zu, worunter ſich etwa 50 mit begleitenden Verſen, teilweiſe recht langen Dichtungen befanden. Somit war es für das Preisgericht kein leichtes Amt, hier die Ausleſe zu treffen, und es wurde ſogar erwogen, in einem zukünftigen ähnlichen Falle das Los entſcheiden zu laſſen.

Der 1. Preis wurde zuerkannt: San.-Rat Dr. Buſchmann, Parchim i. Meckl. — Otto Deger, Hauptlehrer, Neuſtadt i. Schw. — Theod. Feige, Studienrat, Porta an der Weſer — Prof. Dr. Paul Francke, Clausthal — Walter Rau, Chemnitz, deren Dichtungen bezw. Notenſätze wir nachſtehend folgen laſſen:

Kleiner Kanon zu 4 Stimmen.

§ - Einſätze. San.-Rat Dr. Buſchmann, Kreisarzt, Parchim.

Wo die Spra - che auf - hört, fängt die Mu - - - - ſik an, die
Mu - - - - - - - ſik an

u. ſ. w.

In Schwarzwälder Mundart:

S' iſch ſchwer, wenn ſie im Schwarzwald rodle,
uf preußiſch e Gedicht zu modle,
wo alli achtzeh' Wörter drin
vom Rätſelfritz enthalte ſin.

Doch ſo 'ne Preis, der gluckſt mer ſchwer
drum nimm i jetzt de Globe her
und ſcheu de beſchte Knaſter nit,
damit's e klei's Gedichtli git.

I' ſag's jetz' kurz im Schwarzwaldſtil,
was i ha 'rusbrocht bi dem Spiel.
Der Hoffmann meint, der brave Ma,
wenn d' Sproch ufhört, fangt d' Muſik a.

Otto Deger, Hauptlehrer, Neuſtadt i. Schw.

Lob der Muſikſtadt Leipzig.

Aus Merſeburg den „Zauberſpruch"
Herrn Boſſe's Zeitſchrift zu mir trug,
Mit dem man kann durch kluges Sinnen
Ein ſchönes Boſſe-Buch gewinnen.
Herr Buſch, Ihr Rätſel iſt famos,
Mir ward dabei ganz „buſchikos"
Wie Ihrem großen Namensvetter,
Dem ſchalkerfüllten Schwerenöter,
Der aus poetiſchem Beruf
Viel heitre Knittelverſe ſchuf.
Und ſieh — wie Zieten aus dem Buſch
Ihr Rätſel löſte ſich im Huſch! — —
Seit kurzem iſt Herr Bruno „Walter"
Gewandhäuslicher Kunſtgeſtalter.
Bisher war ers nur „obligat",
Jetzt iſt er Leipzigs Autokrat,
Beglückt mit „Dittersdorf" bis Mahler
Der Pleißeſtadt Konzertbezahler.
Du biſt, o Leipzig — welches Glück! —
Ein Reich des „Indra" an Muſik.
Von Symphonie bis „Ecossaise",
Gigue, Menuett und Polonaiſe
Steht die Muſik bei dir von je-
her anerkannt auf ſtolzer Höh'.
Im Wettſtreit mit den andern Städten
Singſt du „Sopran", ich möcht' es wetten,
Denn deine muſikal'ſche Führung
Hat eine eigene „Phraſierung",
Die, ſtets betont ariſtokratiſch,
Doch keinesweges unſympathiſch,
Den Hörer angenehm berührt
Und weit in höh're Sphären führt. —
Stets herrſchte im Gewandhaus dort
Ein feierlicher Grund-„Akkord",
Wenn Nikiſch trat aufs Podium
Und — wahrhaft ein „Euphonium" —
Das herrliche Orcheſter führte,
Bach, Mahler, Bruckner dirigierte.
Als eine „Hymne" auf das Schöne
Erklang dann ſtets das Meer der Töne;
Ob vielgeteilt, ob „unisonus",
Der Dirigent war immer „bonus".
Kam als Soliſt noch ein „Arrau",
Anſorge, Hubermann dazu,
Dann lauſchte ſtill man wie die Mäuschen,
Doch danach war man aus dem Häuschen.
Ja, Nikiſch war, wie faſt noch nie,
Beim Publikum ſtets „favori".
Kein „Hanslick" durfte biſſig wagen,
Zu gehn ihm an den Künſtlerkragen:
Er würde zweifellos „Ein-Stein"
Des Anſtoßes geweſen ſein. —
Nach Nikiſch's Taktſtock-Meiſterſtücken
„Rut-hardt" auf Bruno Walters Rücken
Das Erbe, das einſt Mendelsſohn
Vor hundert Jahr'n verwaltet ſchon.
Doch Walter — der durchaus nicht bloß,
Wie einſt „Clementi", Virtuos,
Nein — Meiſter mit dem Herzen iſt,
Aus dem die wahre Kunſt nur fließt,
Er kennt E. T. A. Hoffmanns Wahrheit,
Daß, „wo aufhört der Sprache Klarheit,
Das Reich der Töne erſt beginnt",
Das niemals der Verſtand gewinnt,
Wenn nicht ein traumhaft tief Empfinden
Mit klarem Geiſt ſich tut verbinden.
Er iſt gewiß der rechte Mann,
Der rein das Erbe hüten kann.
Ob der Gewandhausdirigent
Sich Nikiſch „ossia" Walter nennt,
Für die beglückte Seeſtadt Leipzig
Dann ganz und gar „egal" wohl bleibt ſich! — —
Aus Merſeburg der Zauberſpruch
Mich unvermerkt nach Leipzig trug,
Wo ich dereinſt als Studiosus
— Zeitweilig auch als „Otiosus" —
Zu Nikiſch's Zeit, des Einziggroßen,
Muſik, Muſik, Muſik genoſſen.
Herr Buſch, Sie haben mich bezwungen
Mit köſtlichen Erinnerungen.
Vielleicht beſchenkt Ihr Zauberſpruch
Mich gar mit einem Boſſe-Buch?
Dann käm' es wieder an den Tag,
Was ſo ein Name Buſch vermag:
Er bleibt, ſeit jenem Wiedenſahler
Der Freudenſpender unſer aller. —

Ein ehemaliger Leipziger Student, fleißiger Gewandhauskonzertbeſucher und Buſchverehrer
Th. Feige, Studienrat, Porta a. d. Weſer.

Wo mit übervollen Sinnen
Die Empfindung überwallt, —
Sprache, Vers ein leer Beginnen,
Aufhört jede Wortgeſtalt, —
Fängt zu klingen tief im Buſen,
Die uns ſchönſtes Wunder ward, —
Muſik, holdeſte der Muſen,
An — und alles offenbart. — —

Prof. Dr. Paul Francke, Clausthal.

Musik.

Wohl weiß die Sprache viel zu nennen,
was Menschen fühlen und bekennen.
Doch was verschwiegen ruht im Herzen,
ob Sorgen, Freude oder Schmerzen,
was nicht im Worte sich läßt binden:
allein Musik weiß es zu künden.

Mäßig bewegt. Worte und Weise von Walter Rau-Chemnitz.

Sopran: *mf* Wohl weiß die Sprache viel zu nennen, weiß viel *cresc.* zu nennen, was Men- *dim.* schen füh- len, *cresc.* was Menschen fühlen und be- *ein wenig breiter* ken- nen, be- *f* ken- nen.

Alt: *mf* Wohl weiß die Sprache viel zu nennen, *cresc.* was Menschen bestimmt füh- len und be- ken- nen, was Menschen füh- len und be- ken- nen, be- *f* ken- nen. *etwas ruhiger und mit halber Stimme* *p* Doch was verschwiegen

Tenor: *mf* Wohl weiß die Sprache viel zu nennen, was Menschen *cresc.* füh- len und be- ken-nen, was Men- *cresc.* schen füh-len und be- ken- nen, was Men- schen be- *f* ken- nen.

Baß: *mf* Wohl weiß *cresc.* die Sprache viel zu nen- nen, was Menschen füh- len und be- *f* ken- nen.

Doch was ver- ſchwie - gen ruht im Her - zen, ob Sorgen, Freu - de
ruht im Her - zen Doch was ver- ſchwiegen ruht im Her - zen, ob Sor-gen,
Doch was ver-ſchwie - gen ruht im Her - zen, ob Sorgen, Freu - de
Doch was verſchwie - gen ruht im Her - zen, ob Sor-gen, Freu - de

o - der Schmer - zen, was nicht in Wor - - - te ſich läßt bin - den: al-lein Mu-
Freu-de o - der Schmer - zen, was nicht in Wor - te ſich läßt bin - den: al-lein Mu-
o - der Schmer - zen, was nicht in Wor - - - te ſich läßt bin - den:
o - der Schmer - zen, was nicht in Wor - te ſich läßt bin - den:

breiter
ſik weiß es zu kün - den.
ſik weiß es zu kün - den, zu kün - den.
al - lein Mu - ſik weiß es zu kün-den, zu kün - den.
al - lein Mu - ſik weiß es zu kün - - - - den.

Chemnitz, am 2. Lenzmonat 30.

Der 2. Preis wurde zuerkannt: Kurt Haefeker, Hamburg („Unſterblichkeit") — Tilde Heiß, stud. mus., München — Lena Koffmann, cand. phil., Berlin („Der bekehrte Rätſelfeind") — Ernſt Lemke, Studienrat, Stralſund — Urſula Meyer, Halle a. S. — Karl Schlegel, Muſiklehrer, Recklinghauſen. Da unter dieſen Dichtungen einige ſehr umfangreiche ſind, mußten wir leider von der Geſamtwiedergabe abſehen und beſchränken uns lediglich auf die Wiedergabe dreier Einſendungen,

von denen zwei besonderen Bezug auf unseren Rätselonkel nehmen, während uns die dritte in der geschickten Verwendung der einzelnen Buchstaben des Schlußverses zusammen mit den zu suchenden Wörtern als besonders bemerkenswert erscheint:

Walter Bruno, der begeistert
Ohne Scheu den Taktstock schwingt,
Der ihn, wie kein andrer meistert,
Ja, den kennt wohl jedes Kind.

Einer, der die Geige spielte,
Solo und auch obligat,
Papa Dittersdorf erzielte
Ruhm dadurch und Lorbeerblatt.

Anders als in Indras Weisen
Charme und Reiz sich offenbart,
Hilft die Ecossaise beweisen
Einer Kunst verschied'ne Art.

Alt, Sopran, sowie Phrasierung
Unserm Ruthardt sind bekannt,
Für Akkord, Harmonisierung
Hilft Clementis Meisterhand.

Ob für Hymne sich Harmonium
Eignet, drüber läßt sich streiten,
Reichlich weniger Euphonium
Taugt der Muse unsrer Zeiten.

Fingerfertigkeit und Anschlag,
Auch ein bißchen Temp'rament,
Energie und guter Vortrag,
Nur wer dies sein Eigen nennt,

Gelt als Arraus Kunstrival. —
Tiefergreifend ernsten Tonus
Dringt der heilige Choral
Inniglich im Unisonus. —

Eines Wagners „favori(t)"
Muß Hanslick gewesen sein. —
Unter „ossia" bitte sieh
Seite x im Alfred Einstein.

Ist die Kraft des Worts zu Ende,
Kann Musik uns weiter bringen,
Alles Wort ist karge Spende:
Nur ein Fundament zum Singen!

Tilde Heiß, cand. mus., München.

Knittelverse — husch, husch, husch!
Zum Silbenrätsel von Fritz Busch.

An vielen Nummern zu merken ist:
Der Rätselvater — ein Pianist.
Clementi, Ruthardt und Arrau,
Die kennt er darum ganz genau.
Unisonus — so fing es an,
Als er noch ein ganz kleiner Mann.
Gelernt hat er bei Martin Frey,
Wie wichtig die Phrasierung sei.
Wenn eine Stelle zu schwer war da,
Erfreut fand er ein „Ossia".
Schottische Tänze, die Ecossaise(n),
Sind wohl bei ihm „favori" gewesen.
Auch als Begleiter tritt er an,
Am liebsten ist ihm ein Sopran.
Zum Obligat erklingt sein Akkord,
Doch hat er meist als Solist das Wort.
Technik und Vortrag sind so gut,
Daß Hanslick-Frey zieht seinen Hut.
Nicht nur das Klavier ist ihm gut bekannt,
Das Euphonium er drum hat genannt.
Er dirigiert auch gut für sein Alter,
Sein Ideal ist Bruno Walter.
Bei Dittersdorf, Einstein und Indra
Ist's Reimen zu Ende bei — Ursula.

Ursula Meyer, Halle a. S.

Heut hat mal der Fritz auf den Busch geschlagen:
wir sollten, wenn wir es könnten, ihm sagen,
was er mit den Rätselsilben wohl meint,
die Worte ergeben, wenn sie vereint.
Na, Fritzchen, schwer hast du's nicht gemacht,
des Rätsels Lösung ist bald gebracht,
sieh dir die letzte Zeile an:
„Wo die Sprache aufhört, fängt die Musik an."

Karl Schlegel, Musiklehrer, Recklinghausen.

Den 3. Preis erhielten: Rektor R. Gottschalk, Berlin — Joachim Huschke, Weimar — Bruno Leipold, Musikdirektor, Schmalkalden — Frau Nelly Liermann, Winsen-Luhe — Fritz Lorberg, Musiklehrer, Cuxhaven — Dr. Merkle, Pfarrer, Blansingen — Dr. Otto Riemer, Görlitz — Werner Thomas, Kaiserslautern. Aus diesen vielfach sehr hübschen Dichtungen weitere Ab-

drucke zu bringen, verbietet uns die bereits oben erwähnte Platzfrage. Der Abdruck aller lyrischen Ergüsse hätte fast ein Heft für sich ergeben!

Alle übrigen Einsender richtiger Lösungen, die nachstehend namentlich noch aufgeführt seien, erhielten einen Trostpreis:

Anderlik, Hohensalza i. Polen — Eugen Angerer, München — Fr. Averbeck, Gewerbeoberlehrer, Herford.

Dr. Balthasar, pr. Arzt und Chordirigent, Bitterfeld — Else Bange, Hagen i. W. — Helmut Banning, stud. mus. et phil., Berlin-Schlachtensee — G. Bangert, Leipzig — Emil Baritsch, Kilchberg b. Zürich — Kurt Barth, Städt. Musikdirektor, Flensburg — Andreas Bauer, Oberlehrer, Erlangen — Elsa Bauer, Baden-Baden — Ursula Baumbach, stud. mus., Leipzig — Fr. Dr. O. H. Becker, Friedberg (Hessen) — Lina Becker, Darmstadt — Adelheid Bemberg, Naumburg a. S. Otto Bettzieche, Emmerich — Elfr. Birkenstock, Saarbrücken — Käthe Blanck, Rostock — Studienrat Blauth, Schwerte — Jos. Bleier, stud. mus., Würzburg — Otto Böhtorf, Magdeburg — Dr. Wilh. Bode, Riesa — Heinrich Bohl, Lehrer i. R., Langensalza — Fr. Ilse Bohlmann, Lune-Lüneburg — Prof. Theodor Brazys, Kaunas (Litauen) — Clara Bräuer, Pianistin, Dresden — Helmut Bräutigam, Crimmitschau — Martha Brendel, Musiklehrerin, Leipheim a. Donau — Dr. F. Brockmann, Güstrow — Felix Brodtbeck, Oberwil b. Basel — Max Burger, S. S., Kath. Jugendheim, Würzburg — Hanna Bülermann, Musiklehrerin, Neuenburg i. O.

Helene Christian, Klavierlehrerin, Neisse (O.-Schl.).

Gr. Dietze, Kammermusiker, Magdeburg — Hertha Dorband, Westeregeln — Gisela Döhrn, stud. phil., Elberfeld — Ilse Dönneweg, Hagen i. W. — F. A. Drechsel, Kantor, Ursprung b. Chemnitz — Elisabeth Dürschner, Nürnberg.

Studienrat J. Ebing, Kirchenmusikdirektor, Essen — Hedwig Eckstein, akad. Musiklehrerin, Memel — Otto Eilers, Hauptlehrer und Organist Sandel — Otto Eismann, Zwickau — Gertrud Eglau, stud. mus., Konstanz — Kurt Elsässer, Frankenberg i. Sa. — Fr. Ch. Engelmann, Leipzig — Otto Enke, Konzertpianist, Bochum-Langendreer — Gustav Ernest, Charlottenburg.

Erwin Feier, Ludwigshafen — Hermann Fey Direktor d. Singschule, Lübeck — Alfred Fischer, Musikdirektor, Krefeld — Heinz Förster, Leipzig — Max Franke, Studierender am Konservatorium, Leipzig — Dr. Franz Frick, Augsburg — Hildeg. Fries, Meppen i. W. — Ottilie Fröschle, Musiklehrerin, Heilbronn — Dr. Ernst Funger, Halberstadt.

Gerda Gackta, Leipzig — Herbert Gadsch, Mittweida — Johanna Gaudlich, Zeitz — Martin Georgi, Oberlehrer, Thum — Wilhelm K. Gerber, Wentorf-Reinbeck — Paul Goedecke, Torgau — Otto Goldhammer, Roßlau — Georg Görgens, Musiklehrer, Hachenburg — Günther Grenz, Seminaroberlehrer i. R., Altkemnitz — Studienrat G. Grosch, Jena — Charlotte Graßmann, Berlin-Friedenau — Dr. G. Grössel, Dresden — Paul Gruhl, Limbach i. Sa. Fr. Anneliese Güttler, Neukuhren.

Helene Haas, Musiklehrerin und Pianistin, Reutlingen — Erich Häcker, Wesermünde-Wulsdorf — Käte Hädrich, Klavierlehrerin, Weißenfels — Hildegard Haftmann, Pianistin, Ilmenau — Alfred Hanisch, Patschkau — Anton Hardörfer, Essen — Bertha Hartfelder, Karlsruhe — Bruno Haubenreisser, Leipzig — Hedwig Heine, Halberstadt — Gertrud Hentschel, staatl. gepr. Musiklehrerin, Liegnitz — Studienrat Curt Hermann, Leipzig — Liesel Heymühle, Musiklehrerin, Dortmund-Lütgendortmund — Dr. A. Hillmann, Studienrat, Bochum — Hans Hochapfel, Stuttgart — Frl. H. C. van Hoek, Middelburg (Holland) — Albert Hofmann, Pianist, Wiesbaden — Otto Hogrebe, Osnabrück — Maria-Eugenie Hülsbeck, Coblenz — Irmgard Hücking, Sundwig i. Westf. — Ruth Hühner, stud. mus., Kreuzburg.

E. Illgen, Freiberg i. Sa. — Max Ihle, Lehrer, Zörbig.

Grete Jansen, Büchereipraktikantin, Flensburg — Hedwig Jänicke, Halle. — Walter Jensen, Oberspielleiter, Heidelberg.

Anneliese Kaempffer, Musikstudentin, Göttingen — Nicolette van de Kamer, Musiklehrerin, Middelburg (Holland) — Werner Kammann, Berlin-Steglitz — Hans Kasch, stud. phil., Herford — Frl. Grete Katz, Hagen — Frl. Maria Kaun, Zehlendorf-West — Maria Keyl, Musiklehrerin, Neisse — Wilhelm Kehl, München — Fritz Knell, Pirmasens — Rudolf Kocéa, Lehrer, Rheinhausen — Fr. C. Koch-Ardüfer, Zürich — Hanni Koch, Harburg — Johannes Koehler, Konzertsänger und staatl. anerk. Gesanglehrer, Hamburg — Karl Köhler, Städt. Kapellmeister, Zeitz —

Mirjam Koethke, Hamborn-Duisburg — Arthur Kolditz, Pianist, Harthau — Cilly Konopatzki, Pianistin und staatl. anerk. Musikpädagogin, Danzig — Martin Korb, Organist an St. Marien, Stolp i. Pomm. — Gertrud Kosiolek, staatl. anerk. Klavierlehrerin, Neisse — Fr. Kraiss, Musikdirektor, Heilbronn — Lucie Kramer, Klavierlehrerin, Reichenbach i. V. — Paula Kraus, Vogelsang (Ennepe — Ruhr-Kreis) — Marie Kraussolt, Essen — Josef Kreies, Studienrat, Viersen — Hanna Kreisig, Zwickau — Th. Kreiten, Düsseldorf — Trude Kremeskötter, Pianistin, Essen — Emma Krenkel, Michelstadt . Odenw. — Kurt Kreuz, Berlin-Spandau — K. Kretzschmar, Lehrer und Chormeister, Mittweida — Walther Kunze, Kantor, Ammendorf — Rudolf Kurth, Annaberg i. E.

Werner Langguth, Wertheim a. M. — Kapelmeister Wilhelm Lange, Musikreferent, Wiesbaden — August Langenbeck, Flensburg — Ludwig Lauboeck, Hannover — Fr. Hertha Lenk, Meerane i. Sa. — Peter Letschert, Rheinhausen-Hoch. — Frl. Jeanne Leyser, Zütphen (Holland) — Richard Liebske, Konzert- und Oratoriensänger, Berlin-Schmargendorf — Fritz Lier, Leipzig — Oskar Linder, Leonberg — Käte Lindrum, Musiklehrerin, Luckenwalde — Anna Lokat, Mühlheim a. Ruhr — Elsa Loschinski, Gesanglehrerin, Uelzen — Dora Lotz, Musiklehrerin, Bad-Kreuznach — Karl Lüders, Lehrer, Asendorf — Dr. Stanislaus Ludkewycz, Direktor des Musikvereins „Lissenka", Lemberg (Polen).

Chr. Fr. Mack, Organist und Chordirigent der St. Paulskirche, Frankfurt a. M. — Irma Meidtling, Konzertsängerin, Hamm (Westf.) — Gustav Meinhold, Dresden — Fr. Bertha Meinke-Fluck, staatl. anerk. Klavierpädagogin, Hamburg — Hans Meiz, Konservatorist, Graz — Gertrud Mennel, Klavierlehrerin, Greiz i. V. — Max Menzel, staatl. gepr. Musiklehrer, Meißen — Meta Mehrtens, Konzertsängerin und Gesanglehrerin, Stolp i. P. — Johannes Meyer, Kiel — Cläre Meyer, Viersen — Heinrich Meyer, Musikdirektor, Erfurt — Hedwig Meyer, Pianistin, Lehrerin d. Rhein. Musikschule, Köln — Hedwig Mie, Kammersängerin, Rostock i. M. — Loulou Michels, Musikseminaristin, Rostock i. M. — Alfred Milarch, Komp. Mitgl. d. Genossenschaft Deutscher Tonsetzer, Forst — Gertraud Möckel, stud. mus., Schmölln i. Thür. — Willi v. Moellendorff, Komponist und Schriftsteller, Gießen — Direktor H. Muchow, Wartburg-Musikschule, Berlin-Schöneberg — Leporello Müller, Opernsänger, Berlin — Betti Müller, Nürnberg — Willy Müller, Rudolstadt — Gertrud Müller, Musiklehrerin, Altenburg — Dr. Reinhold Münch, Bankdirigent, Zwickau — Heinrich Münz, Musiklehrer am Realgymnasium, Waldshut.

Hildegard Neumann-Hagenberg, Görlitz — Kurt Neumann, Essen — Fritz Neumärker, Kantor, Vielau — N. Neuner, Studienprofessor, Bamberg — Doris Neubert, Kötzschenbroda — Dora Nicola, Demmin — T. Nowakovski, cand. phil. et mus., Berlin-Halensee.

Paul Oehme, Kantor der Michaeliskirche, Leipzig — A. Oligmüller-Engel, Bochum — Inge Ordemann, Osterholz-Scharmbeck — Fritz Otto, Kapellmeister, Berlin.

Charlotte Parlapanoff, Leipzig — Gefr. Pasenau, Stab III/3, Osterode (Ostpr.) — Rudolph Patzschke, Wurzen — Hauptlehrer H. Pauli, Organist u. Chorleiter a. St. Martin, Memmingen — Karl Peter, Frankfurt a. M. — Joachim Petzold, stud. mus., Diemitz b. Halle — Schw. M. Placida, O. S. B., Musiklehrerin, Frauenchiemsee — Mia Poloczek, staatl. gepr. Musiklehrerin, Schweidnitz — Kurt Pomp, Lehrer, Marienberg i. Sa. — Grete Popken, Musiklehrerin, Jever — Elisabeth Proch, Musiklehrerin, Neiße.

Margarete Rabe, Hohenlimburg — Paula Rabuska (Schw. M. Clara), Ahlen i. W. — Maria Luise Radochla, Quedlinburg — Adam Rauh stud. mus. et phil., Leipzig — Fr. Clara Reichelt, Dresden-Weißer Hirsch — Herbert Reichert, Kantor, Ramsdorf — Reinfeldt, Rektor, Benneckenstein — Heinrich Reitz, Hamburg — August Richard, Kapellmeister, Heilbronn — Gerd Ridder, Untersekundaner, Mühlheim-Ruhr — Viktor Riedel, Lehrer, Jägerndorf — Dr. Waltraut Rietkötter, Hagen — Kurt Renz, Berlin-Spandau — Richard Rost, Studienrat, Oschatz — Theodor Röhmeyer, Pforzheim.

Marie Sauerbrey, Klavier- und Gesanglehrerin, Berlin-Friedenau — Otto Seifert, Lehrer, Hainitz — Fritz Sendler, Kantor, Hoyerswerda — Johanna Senfter, Oppenheim — Heinrich Sievers, Oberprimaner, Rosenthal-Peine — Ruth Sondermann, Musiklehrerin, Biedenkopf — F. W. Schamp, Organist an St. Annen, Elbing — Fr. Wilhelmine Schau, Altona — Grete Schaun, Essen — Oskar Schäfer, Oberlehrer, Leipzig — Julius Schäfer, Hannover — Walther Schiefer, Kantor, Hohenstein-Ernstthal i. Sa. — Walther Schilling, Pianist und Chordirigent, Hannover — Max Schinagl, Musikprofessor, Speyer — Emmy Gräfin Schlieffen, Bad Doberan — Mary

Schmid, Dresden — Maria Schmitt, Rostock — Franz Schnaas jun., Siegen — Hedwig Schoemann, Klavierlehrerin, Danzig — Fr. Hildegard Scholl, staatl. gepr. Musikpädagogin, Görlitz — Willy Schöpper, Hagen — Annemarie Schönebaum, Musikstudierende, Riesa — Frl. Lisbeth Schreiber, Musiklehrerin, Neiße — Otto Schrimpf, akad. Musiklehrer, Saarbrücken — Heinz Schubert, Dresden — Dora Schubert, Mulde i. Sa. — Elisabeth Schulte zu Berge, Bochum-Bergen — Mathilde Schulz, Leiterin der staatl. anerk. Haushaltungsschule „Viktoriaheim", Kassel-Wilhelmshöhe — Julius Schulze, Kantor, Lichtenstein-Callenberg — Katharina Schurzmann, Musikschriftstellerin, Charlottenburg — Elfriede Schwarz, staatl. anerk. Musiklehrerin, Neiße — Paul Schwarz, Pastor, Glogau — Fr. Stahl, Nürnberg — Theophil Stengel, Berlin-Charlottenburg — Paul Stöbe, Zittau — Kurt Spindler, Dresden.

Edwin Telchow, Lehrer, Jabel b. Wittstock — Fr. Martha Teude, Charlottenburg — F. Thalemann, Studienrat, Zwickau — Hubert Thielemann, stud. mus., Charlottenburg — Minnie Thomann, Berlin — Jos. Tönnes, Organist, Duisburg — Kantor Paul Türke, Oberlungwitz.

Berthel Ullrich, Wechselburg — Erich Unbehaun, Geiersthal — Karl Unger, Obermusikmeister a. D., Lehrer am Städt. Konservatorium, Augsburg — Emmy Unruh, Altistin, Bad Kösen — Erich Uthleb, Zeitz.

Kurt Vetter, Annaberg — Dr. Wilhelm Virneisel, Dresden — Carola Vogl, Olmütz.

Fritz Wagner, Lehrer, Ronneburg — Rudolf Walther, Griesheim — Siegfried Walter, stud. mus., Halle a. S. — Rudolf Wardenbach, Wattenscheid — Rudolf Wältermann, Münster (Westf.) — Eugen Weber, Mühlheim/Ruhr-Broich — Fr. Erna Weid, Pianistin, München — Franz Weis, Direktor, München — Dr. Johannes Weißenborn, Städt. Museum, Bremen — Eberhard Werdin, Spenge — Herbert Werner, stud. mus., Brieg — Gerhard Wernicke, Leipzig — Erich Wetzig, Lehrer, Eßleben — Rudolf Winter, Zeitz — Elisabeth Wiechert, Neukalen — Hubert Winden, Düren — Prof. Camillo Wolf, Eger — M. Wolter, Musiklehrerin, Herrnhut — P. Worbs, Mittelschullehrer i. R., Liegnitz — Alfred Wottrich, Delmenhorst i. O. — Erich Wrede, Pianist, Berlin — Fr. Wüst-Ritter, Horgen (Zürichsee).

Frl. Hermine Zander, Hagen i. W. — Fr. Grete Zech, Wiesbaden — Bruno Zeh, stud. phil., z. Zt. Agra b. Lugano — Lotte Zimmer, Musiklehrerin, Bydgoszoz — Hans Zingel, Bochum — Helene v. Zeschau, Kötzschenbroda.

Ohne Unterschrift auf Postkarte aus Rostock.

Neuerscheinungen.

Rudolf Werner, Felix Mendelssohn-Bartholdy als Kirchenmusiker. Veröffentlichungen der Deutschen Musikgesellschaft Ortsgruppe Frankfurt a. M. Bd. II. Gr. 8°, IX u. 190 S. Im Selbstverlag des Verfassers, Frankfurt a. M., Schleidenstr. 35, 1930.

Siegfried Kallenberg, Max Reger. Kl. 8°, 90 S. Leipzig, Ph. Reclam, 1930. Die kleine Arbeit ist mit Wärme und Sachkenntnis geschrieben und durchaus nicht etwa, wie manche von Kallenberg etwa erwartet haben werden, vom Standpunkt der modernen Musik, im Gegenteil sogar.

Prof. Ludwig Feuerlein, Die Erlösung aus dem Elend der Gesangmethoden. Mit einem Geleitwort von Dr. med. M. Breuninger. 3. umgearbeitete Aufl. Gr. 8°, 49 S. Schleswig, G. Ibbeken, 1930. M. 1.80.

Lydia Knayer, Durch Gesang zu Gesundheit und Schönheit. Gr. 8°, 78 S. Stuttgart, Heinrich Fink, Kasernenstr. 58, 1930.

Waldemar Woehl, Musik für Blockflöten. Heft 1, Blockflötenschule, zugleich Spielbuch für den Anfang. Lex. 8°, 57 S. Hannover, A. Nagel, 1930.

Derselbe, Die Blockflöte. Kurze Einführung in ihr Wesen, ihre Möglichkeiten und ihre Handhabung. Kl. 8°, 22 S. Im Bärenreiter-Verlag zu Kassel, 1930.

Bach-Jahrbuch 1929. 26. Jahrg. Hrsg. von Arnold Schering. 8°, 174 S. Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1930. — Enthält: F. Dietrich, J. S. Bachs Orgelchoral und seine geschichtlichen Wurzeln. K. Hasse, Die Instrumentation J. S. Bachs. G. Mantel, Zur Ausführung der Arpeggien in J. S. Bachs „Chromatischer Phantasie". P. Hirsch, Über die Vorlage zum Klavierkonzert in d-moll.

Alfred Cortot, La Musique Française de Piano. 8°, 255 S. Paris, Les Éditions Rieder, 1930. Frs. 20.—. Behandelt Debussy, C. Franck, G. Fauré, E. Chabrier, P. Dukas.

Max Fehr, Das Musikkollegium Winterthur 1629—1837. Festschrift zur Feier des 300jährigen Bestehens 1629—1929. Erster Band. Mit 58 Illustrationen. Gr. 8°, VII u. 309 S. Im Verlag des Musikkollegiums Winterthur, 1929.

Rudolf Hunziker, Zur Dritten Jahrhundertfeier des Musikkollegiums Winterthur (14. Dezember 1929). Eröffnungsworte. 8°, 8 S. Sonderabdrucke aus dem „Neuen Winterthurer Tagblatt".

Herbert Biehle, Die antike Stimmkunst. Sonderdruck a. d. Zeitschr. f. Ästhetik u. obl. Kunstwissenschaft. 23. Bd. S. 275—285. Stuttgart, F. Enke. Verf. gibt auf Grund umfangreicher Literatur einen Überblick über die Haupttatsachen der römisch-griechischen Stimmkunst, indem er im ersten Teil die phonetischen Forderungen der Rhetorik darstellt und im zweiten die schwierigen Fragen des antiken Theaterwesens berührt.

Besprechungen.

WALTER NIEMANN: Neue Klaviermusik aus der „Edition Peters" (Leipzig).

Die vorliegenden Hefte bringen in op. 114 das zweibändige „Klavierbuch", dessen Inhalt für die Jugend bestimmt ist, wie aus den Titeln zu ersehen ist. Aber die bei aller Einfachheit der Schreibweise und vorwiegend leichter Spielbarkeit bewahrte Eigenheit des Stils erhebt diese allerliebsten Nippsächelchen auf die künstlerische Höhe von Vortragsstücken besonderer Art. Die fein gespitzte zeichnerische Feder Niemanns gestattet in lebenswahren Bildchen der staunenswerten Fantasie freien Lauf. Besonders hübsche Einfälle bietet der „Kuckucks-Boston" mit seinem synkopisch eingefügten Vogelruf neben der „Troika-Fahrt" mit ihrem naturalistischen Schellengeklingel und „Was das Hünengrab erzählt". Niemals vernachlässigt Niemann die melodische Erfindung, die im „Wiener Walzer" eine besonders farbenfrohe Verbindung mit dem harmonischen Element findet. Für die Klavierstunde bieten die Hefte des „Klavierbuches" Anregungen von unschätzbarem Werte. — Aus den übrigen Opera, die sich auf meinem Tisch angesammelt haben, fesseln mich die alten Tanzformen in neuem Gewande fast mehr als die absoluten Impressionen. Die „Pavane und Gavotte" op. 108 ist eine Kostbarkeit. Zeitweilig glaubt man sich in der düsteren, besonders gehaltvollen Pavane an Brahms erinnert, wenn nicht der Reichtum einer harmonischen Eigenart die Komposition ausdrücklich in das Stilgebiet eines Niemann verweisen würde. An Tiefe und Schwerblütigkeit des Empfindens steht die kleine, reizvolle Gavotte hinter der Pavane zurück. — Auch Menuett und Bourrée op. 111 zeigen in breiter, doch strenger Form, erfüllt von wertvoller Thematik, echten Niederschlag Niemannschen Empfindens und Eigenheit der Gestaltungskraft. Zwei Konzertstücke allerersten Ranges. — In eine andere Welt führt die „Moderne Tanzsuite" op. 115. Sie enthält Blues, Boston, Charleston, Tango und Negertanz. Es ist Niemann restlos gelungen, diese heiklen Formen seiner Fantasie untertänig zu machen und durch Vornehmheit der Gedanken fesselnde und harmonisch reiche Tonsätze zu schaffen, denen auf jedem ernsthaften Konzertprogramm ein Ehrenplatz gebührt. Tango und Boston bilden die Höhepunkte melodischer Erfindung. — Besondere Schätze finden sich in den „Impressionen" op. 112, namentlich in den durch stärksten Gefühlsgehalt charakterisierten langsamen Sätzen des „Juli" (ausgezeichnet das zarte Spiel des Windes in leichter Wellenbewegung) und „Blaue Stunde". Die stärkste Eigenart weist neben der „Liebesklage" das altholländische Glockenspiel „Carillon" auf, wie überhaupt Niemann in der Lautmalerei der Kirchenglocken eine besonders dichterische Veranlagung besitzt. — Der schon mehrfach in Konzertsälen erklungene Zyklus „Hamburg" stellt der künstlerischen Fantasie Niemanns ein einzigartiges Zeugnis aus. Wenn man sagen darf, daß der Komponist mit diesen Tonschöpfungen ein Bild Hamburgs entworfen hat, wie man es sich nicht eindringlicher vorstellen kann, so ist damit der Wert des Zyklus hinreichend gekennzeichnet. Wieder fesselt eine graziöse Pavane. Im Bild der „Matrosen" klingt in entschieden beabsichtigter Weise Grieg an. — Die „Phantasien im Bremer Ratskeller" nach Hauff op. 113 sind ein Tongemälde, das in seiner Anordnung geradezu dramatisches Gepräge zeigt. Wie die Charakterbilder „Üble Laune" und „Regennacht" allmählich dem „Bacchantenzug" weichen (mit einer Thematik, die fast ausschließlich zunächst auf den Tönen B-a-c-c-h-e-s beruht), wie Jungfer Rose eine reizende Sarabande tanzt (wiederum ein Prachtstück der Sammlung), wie Roland der Riese (allerdings in etwas äußerlicher Art) hereintritt, gefolgt von den Aposteln, und wie zum Schluß die gehörten Themen beim Erwachen im Ratskeller durcheinanderkreisen — das ist eine prächtige Stimmungsmalerei, der dichterischen Vorlage wert. Man kann nur von Herzen wünschen, daß Niemanns musikalische Kostbarkeiten auf keinem Konzertpodium fehlen.

Dr. Fritz Stege.

Dr. BRUNO STÄBLEIN: Von Bach—Händel bis Pfitzner—Strauß. Ein Motivbüchlein deutscher Meister für die Singstunde. Verl. Moritz Schauenburg, Lahr (Baden).

Die in diesem Büchlein vereinten Themen und Motive, aus der bezeichneten Schaffensperiode mit großer Sachkenntnis und feinem Geschmacke ausgewählt, wollen die bedeutendsten Werke mit dem Gesangsunterricht in nähere Fühlung bringen. An Stelle der vielfach geistlosen Gesangsübungen setzt der Herausgeber durch alle Tonarten wertvolle, den Unterricht systematisch entwickelnde, mit ihrem Text versehene Motive, die von der Jugend mit freudigem Interesse aufgenommen werden und das spätere Erfassen der Werke, denen sie entnommen, erleichtern. Die Sammlung führt zugleich in die Tonartencharakteristik und die Tonästhetik ein, indem sie den Zusammenhang jedes einzelnen Motivs mit seinem Ganzen andeutet. Diese geistvolle Auswahl kann wärmstens empfohlen werden.

Seb. Röckl.

RENÉ DUMESNIL: Richard Wagner. Das Buch gibt einen recht guten Überblick über die wichtigsten Ereignisse in Wagners Leben. Der Verfasser hat die einschlägige Literatur eifrig studiert. In der Bibliographie vermißt man den Briefwechsel mit Math. Wesendonck. Wagners Ideen und Theorien sind trefflich charakterisiert. Auch das Kapitel über Wagners Einfluß verdient alles Lob, vor allem der Hinweis auf den französischen Symbolismus, der deutlich die Einwirkung des „Wagnerismus" verrät. Vorzüglich ist in diesem Kapitel die Abfertigung jener „Snobs", die jetzt wieder Wagners Größe bezweifeln wollen. Die schwächste Seite des Buches sind die Analysen der einzelnen Werke. Es will mir scheinen, als habe sich der Verfasser in den Dichter Wagner weniger eingelebt als in den Musiker. Besonders oberflächlich wird „Tristan und Isolde" behandelt, von der gewaltigen inneren Handlung erfährt man sehr wenig. Auch sind dem Verfasser ein paar unangenehme Fehler unterlaufen: die Wartburg liegt nicht bei Ansbach, das Lied des Hirten im „Tannhäuser" ist kein Gebet, Elisabeth die Nichte, nicht Tochter des Landgrafen, Tristans Wunde im 3. Aufzug bricht nicht von selbst auf, Kurwenal empfängt nicht von Melot den tödlichen Streich. — Gern aber sei anerkannt, daß der Verfasser Wagner als Musiker sehr gut kennt.

Die dem Buche beigegebenen Heliogravüren sind zwar reichhaltig, aber leider nicht besonders geraten. Immerhin bieten sie eine verdienstliche Ergänzung des Textes, da der Verfasser es verstanden hat, die entsprechenden Bilder glücklich auszuwählen.

Seb. Röckl.

KARL KÄMPF: Ballade für Klavier, op. 81. Ries u. Erler, Berlin.

Eine gutgewachsene, gerade Musik, fast zu solide und breit angelegt für unsere Zeit. Manche werden sie mit scheelen Blicken ansehen und ihre Art als „überwundenen Stil" bezeichnen. Das soll uns aber nicht hindern, ihre grundehrliche, ins Neuromantische hinüberspielende Faktur, ihre hier und da vom Gewohnten abstrebende Haltung und pianistische Wirksamkeit voll anzuerkennen.

Curt Beilschmidt.

EUGEN BODART: Flämische Idyllen. Ein Zyklus von neun Stücken nach Gedichten von Guido Gezelle für Klavier, op. 2. F. E. C. Leuckart.

Bodart schreibt eine naive, glatte Musik, sie steht noch ganz unter dem Einfluß seines Lehrers Stephan Krehl, dessen Andenken sie auch gewidmet ist. Stil und Klavierklang sind gefälliger Brahms, besondere Satzkunst aber vermißt man, in der nicht immer gerundeten Harmonik zeigt sich des öfteren Ansatz zu Neuartigem, ohne allerdings zu reicherer Entfaltung zu kommen.

Curt Beilschmidt.

POLDOWSKY: The Hall of Machinery-Wembley, Study, Sonatine for Pianoforte. J. u. W. Chester, London.

Von diesen drei Stücken erscheint mir nur die sich den alten Ausdrucksformen äußerlich anpassende, aber von teilweise konstruierter Zierlichkeit erfüllte Sonatine brauchbar. Die „Maschinenhalle" wollen wir getrost auf den immer höher werdenden Komposthaufen „Maschinenfimmelmusik" werfen und von dem atonalen Gestammel der Mark Hambourg gewidmeten Studie erfährt man auch keine sonderliche Bereicherung. Bei dieser Auslese bleibt also von Qualität herzlich wenig übrig, und das, was angenehm auffällt, haben andere schon viel besser, viel bezwingender gesagt!

Curt Beilschmidt.

HERMANN LILGE: Drei Impromptus für Klavier, op. 15. Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Andante quasi allegretto, Sostenuto e cantabile, Allegretto capriccioso heißen diese drei sorgsam gearbeiteten, gute Begabung zeigenden, sich aber noch nicht recht frei entfaltenden Klavierstücke und wollen sich damit als ganz zur absoluten Musik gehörig betrachtet wissen. Und doch weht durch alle drei ein starker romantischer, bildhafter Zug. Nr. 1 gibt sich trotz brauchbarer Ansätze etwas abwechslungsarm, zu wenig großzügig und wirkt hin und wieder schon durch seine gleichmäßigen Wiederholungen nüchtern. Nr. 2 leidet besonders im Mittelteil unter unmotivierten harmonischen Gewaltsamkeiten, und das dritte (vielleicht als

Harlekinade aufzufassende) Stück hat gerade keine allzu bedeutenden Einfälle aufzuweisen, seine Linienführung ist teils empfundene, teils künstlich verbogene Melodik, wie überhaupt der noch nicht völlig geklärte Autor eine von den Naturen zu sein scheint, die sich gern moderner — auch im Harmonischen — geben möchten, als sie es im Grunde ihres Herzens sind. So hat seine vorliegende Musik doch immer noch einen engherzigen, tiefe Senkungen in ältere Stilarten aufweisenden, tastenden Ausdruck. Daß von Lilge bei stetiger Weiterentwicklung noch manches Beachtliche zu erwarten ist, sei gern hervorgehoben.

Curt Beilschmidt.

ARTHUR KOHN: Landschaften, drei Klavierstücke. Ludwig Doblinger (Bernhard Herzmansky), Wien-Leipzig.

Der Verfasser bringt in diesen mäßig schweren Stücken stellenweise etwas opernhaft gestaltete, artige Salonmusik. Die drei verträumten, noch nicht ganz gereiften Kompositionen heben sich leider nur wenig von einander ab; sie wirken daher, nacheinander gehört, ermüdend. Immerhin ist das Verlangen nach moderner Gestaltung nicht zu verkennen, wenn auch manches noch in den Anfängen steckt. Melodik und Rhythmik bedürfen aber noch einer schärferen Feile. Curt Beilschmidt.

ERNST WASSERVOGEL: Jugendalbum für Klavier zu zwei Händen, op. 9, Heft II. Ludwig Doblinger (Bernh. Herzmansky), Wien-Leipzig.

Wohl korrekte, gefällige, aber auch auf vielbegangenen Pfaden wandelnde Unterrichtsmusik. Beim Streben nach volkstümlichem Ausdruck zum Teil ans Banale streifend und in überlebter Romantik segelnd, vermehrt sie leider kaum die für die heutige Jugend notwendige echte Unterrichtsliteratur. Der Fingersatz ist sorgfältig gemacht, die Pedalisierung läßt an Genauigkeit zu wünschen übrig. Curt Beilschmidt.

KARL JOS. STIMMER: Drei Klavierstücke, op. 7. Ludwig Doblinger (Bernhard Herzmansky), Wien-Leipzig.

Stimmers Musik ringt ehrlich nach neuartiger Ausdrucksweise. Was der Komponist manchem zeitgenössischen Kollegen voraus hat, ist eine auf sicherem Boden erbaute Kontrapunktik. So ist „Pathetisch" ein gut hingesetztes, neudeutsches Stück, „A la Française" entsprechend bewegt er sich hier mit Geschick in den verwaschenen Bahnen des französischen Impressionismus, harmonisch reich gepfeffert, aber ohne im Motivischen seine deutsche Erziehung zu verleugnen, Nr. 3 „Orchestral" verbindet beide Stile sehr glücklich. Man könnte ihn hier für einen Schüler Mojsisovics' halten. Auf alle Fälle sind seine Arbeiten großlinig und formgewandt hingeworfene fesselnde Lösungen der entsprechenden Vorwürfe.

Curt Beilschmidt.

FERDINAND REBAY: Kleine moderne Tanzsuite für die Jugend für Klavier zu zwei Händen, op. 50. Ludwig Doblinger (Bernh. Herzmansky), Wien-Leipzig.

Nette, hier und da sogar originell gemachte, die Oktavspannung vermeidende, jedoch nicht überall ausreichend befingerte Klavierstücke, an deren musikalischem Inhalt die junge Welt keinen Schaden nehmen, sondern Spaß haben wird. Dafür sorgt schon der frische, durch gute Pedalbehandlung geschärfte Rhythmus der Tanzstücke. Das mit wenigen Strichen von A. Rebay gezeichnete, die einzelnen Tänze charakterisierende Titelblatt wirkt einladend. Curt Beilschmidt.

FRANZ JOSEF EWENS: Erinnerungen einer Komponistin. Limpert-Verlag, Dresden-A.

Der Verfasser, der auf dem Gebiet der Frau als Komponistin umfangreiche Vorarbeiten geleistet hat, bietet in der vorliegenden Schrift eine flüssige und anregende Übersetzung aus den Memoiren einer französischen Komponistin, erschienen 1861 in Paris. Es ist nicht allein der Leidensweg der Mlle. Péan de la Roche Jagu, der in der Darstellung wie ein Roman zu fesseln versteht, sondern die Mannigfaltigkeit der Beziehungen zu zeitgenössischen Komponisten und Vertretern des Pariser Musiklebens, denen die Schrift eine besondere Anziehungskraft verdankt. Sie sei daher allen Musikliebhabern angelegentlich empfohlen. F. St.

HELMUT OSTHOFF: Adam Krieger (1634 bis 1667). Neue Beiträge zur Geschichte des Deutschen Liedes im 17. Jahrhundert. Gr. 8°, 107 S. Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1929. M. 7.—.

Adam Krieger, der Klassiker des weltlichen Liedes im 17. Jahrhundert, ist im heutigen Musikleben wieder eine einigermaßen bekannte Persönlichkeit geworden, und so werden vielleicht auch etwas breitere Kreise nach einer Schrift greifen, die das bisherige Bild dieses elementaren Liedmusikers ergänzen und vor allem jenes in damaligen Sammlungen völlig zerstreute und nur durch Fleiß und glücklichen Zufall auffindbare Liedgut zugänglich machen, das bis dahin bis auf wenige Stücke als verloren galt. Osthoff hat von der verschollenen ersten Liedersammlung Kriegers aus dem Jahre 1667, die 60 Lieder enthielt, elf zusammengebracht und teilt sie, mit ausgesetztem Generalbaß versehen, in den „Musikbeilagen" seiner Schrift vollständig mit, macht also, da es sich um größtenteils treffliche Lieder handelt, der singfreudigen deutschen Welt ein köstliches Geschenk. Wie urfrisch es bei diesem Liedgenie zugeht, mag

jeder gleich am ersten Lied: „Wer Gott das Herze giebet" ersehen, dessen erste Zeile genau mit Papagenos: „Ein Mädchen oder Weibchen" übereinstimmt. Kommt doch auch der Verfasser zu dem Urteil, daß schon diese frühen Lieder „in ihrem organisch durchgebildeten Stil, ihrem Reichtum an glänzenden Einfällen, ihrer von jugendlicher Schöpferkraft durchpulsten zeitlosen Frische alles Vorangegangene und alles Gleichzeitige, wohin man auch den Blick wenden mag, weit hinter sich lassen" (S. 53). Weiterhin bringt Osthoff drei — strophische — Grabgesänge aus den Jahren 1654, 56 und 59, und man könnte sich denken, daß sich der eine oder andere in ländlichen Orten einführen läßt.

Es handelt sich aber überhaupt um eine treffliche Schrift — eine Berliner Dissertation —, die die künstlerische Erkenntnis Kriegers sowie des Liedes im 17. Jahrhundert im allgemeinen in wesentlichen Punkten aufs beste fördert, so daß niemand, der mit dieser Zeit zu tun hat, an ihr vorbeigehen kann. —ß.

JOSEPH AUG. LUX: Franz Liszt. Himmlische und irdische Liebe. Roman. Verlag von Richard Bong, Berlin W.

Man schlägt das Buch auf; Seite 87 oben steht: „ein Unmutswölkchen thronte auf der Alabasterstirn der Komtesse". Also so etwas gibt es wirklich noch, so etwas kommt nicht nur in fast legendär gewordenen Romanen der Courths-Mahler vor! Interessiert blättert man weiter. Hier ein Dialogbeispiel: „Mais Monsieur! schrie die Marquise entsetzt und wackelte mit dem ganzen Turmbau ihrer spitzenbedeckten Coiffure. — Mais Madame! . . . — Mais Monsieur! ließ sich de Fétis wieder vernehmen", und so weiter mit etwa noch einem halben Dutzend von mais, mais, die man ruhig phonetisch schreiben dürfte. Einige Seiten später: „Pariser Frühling! Das ist die zarteste, beglückendste Essenz dieser Erde. Le Printemps de Paris!" Oder: „Na, Hector, dich schleift das Schicksal, sagte Franz und ließ den Grantigen allein mit seinem moralischen Kater." Hector, das ist der Berlioz, und Franz, das ist der Liszt, die in dieser unvergänglichen Szene hier vorgeführt werden. Endlich noch — und dann genug des grausamen Spiels — ein aus den tiefsten Bronnen der Erkenntnis geschöpftes goldenes Wort des Autors (S. 313): „es ist das Schicksal der Ausnahmenaturen, daß sich an ihnen das unmöglich Scheinende verwirklicht." Das unmöglich Scheinende ist der Tod des Fürsten Sayn-Wittgenstein!

Diese paar Beispiele sind nicht etwa Ergebnis langen Suchens und böswillig herausgepflückt, sondern sind zufällige Lese- oder besser Blätterfrüchte und beliebig zu vermehren; denn auf jeder Seite geht es in diesem Stil zu. Wen es also nach diesen Proben gelüstet — und offenbar gibt es auch noch solche Leute, sonst würde nicht ein Verlag so etwas auf holzfreiem Papier drucken und schön einbinden — der greife herzhaft zu. O. M.

ANASTHASE UND DAS UNTIER RICH. WAGNER. Roman von Walter Seidl. (Amalthea-Verlag, Wien.) Preis geh. RM. 3.—, geb. RM. 4.50.

Eines der merkwürdigsten Bücher, die sich mit dem Musikleben der Gegenwart auseinandersetzen. Das „Untier" Richard Wagner? Eine neue Streitschrift gegen den Meister? Ein Pamphlet gar? Nicht im mindesten. Sondern der Lebenslauf eines jungen Kritikers, dessen Konflikt zwischen seiner Begeisterung für das Moderne und seiner Liebe zu Richard Wagner zur Katastrophe führt. Und das Ergebnis? Der Held des Romanes endet als Fremdenführer in der Villa Wahnfried und beschäftigt sich im übrigen mit den Beleidigungsklagen aller führenden modernen Musiker, die der einstige Anhänger neuzeitlicher Tonkunst mit gehässiger Wut angreift. In Anasthase, dem Vertreter eines musikalischen „Sturm und Drang", bietet sich ein wahres Vorbild kritischer Berufsehrlichkeit, die sich nicht nur an den kritischen Objekten erprobt, sondern auch am eigenen Ich. In dieser psychologisch tiefgründig durchgeführten Charakterschilderung ruht der zeitlose Wert des kleinen Werkes, das man jedem Musiker in die Hand geben sollte, namentlich aber denjenigen Berufskritikern, die sich skrupellos über den inneren Zwiespalt zwischen Verstand und Gefühl hinwegsetzen und sich in gewissenloser Unwahrheit gegen sich selbst zum Apostel einer seelenlosen Pseudokunst erniedrigen. Das Werk ist eine treffliche Rechtfertigung für Wagners Schöpfungen und Wagners Glauben an die Unvergänglichkeit des deutschen Idealismus. Man wird der inhaltlichen Merkwürdigkeit des Buches am besten gerecht, wenn man es als eine trockene und derbe Satire an den heutigen Musikverhältnissen auffaßt. Mit dieser Einstellung vermag man sich mühelos über einzelne Übertreibungen und Unwahrscheinlichkeiten hinwegzusetzen, die im übrigen an dem günstigen Gesamteindruck nichts ändern. Man kann dem Roman von Herzen eine weite Verbreitung und starke Beachtung wünschen. (Vgl. die Leseprobe auf Seite 242.) Fritz Stege.

GESCHICHTE DER DEUTSCHEN MUSIK. Von Rudolf Malsch. (Verlag Chr. F. Vieweg, Berlin-Lichterfelde.) — Zweite Auflage 1928.

Der Schwerpunkt liegt auf dem Beiwort „deutsch", und hiermit ergeben sich zwanglos besondere methodische Gesichtspunkte, die eine Zusammenfassung des gewaltigen musikgeschichtlichen

Stoffes in vorliegender Form rechtfertigen. Auf 352 Seiten ſind alle weſentlichen Entwicklungszüge knapp und geſchickt zuſammengeſtellt unter Berückſichtigung der möglichen, zeitgemäßen Querverbindungen zwiſchen den einzelnen Schulfächern zu Lehrzwecken. Die „Erziehung zu deutſchem Kulturbewußtſein“, der „Kampf um den ideellen Gehalt des Lebens“ als Weſenszug deutſcher Seele ſtehen im Hintergrunde der Betrachtungsweiſe. Die nach kurzer Erſcheinungszeit notwendige zweite Auflage, die mancherlei weitere Anregungen in gründlicher Durcharbeit verwertet, beweiſt die ſteigende Bedeutung dieſer Muſikgeſchichte, die zwar ein umfaſſendes Geſchichtswerk wiſſenſchaftlicher Natur nicht zu erſetzen vermag, wohl aber als Studienwerk für Schule und Haus weite Bedeutung gewinnt. Gerade weil es einer lebendigen Kunſterziehung dient. Fritz Stege.

GEORG SCHÜNEMANN: Geſchichte der deutſchen Schulmuſik. Leipzig, bei Fr. Kiſtner und C. F. W. Siegel (R. Linnemann). Broſch. M. 16.—, gebd. M. 18.—.

Trotzdem nach altem Spruch alles ſchon einmal dageweſen ſein ſoll: dies Buch iſt ganz neu! Das gibt zu denken (und dies betrifft nicht das Buch als ſolches, ſondern die Situation um es herum!), denn man ſollte doch anzunehmen berechtigt ſein, daß wenigſtens das 19. Jahrhundert eine rein wiſſenſchaftliche Zuſammenraffung alles deſſen ergeben habe, was wir unter dem Geſamttitel: Deutſche Schulmuſik durch viele Jahrhunderte kennen. Zum andern: wir wollen uns freuen, daß heute nun doch die Stunde gekommen iſt, das erſtmals aufzuzeigen, was hinter uns in dieſer grundwichtigen Diſziplin vereinigt liegt; ganz beſonders froh wollen wir ſein, daß es Georg Schünemann iſt, der Berliner Univerſitätsprofeſſor und ſtellvertretende Direktor der Staatlichen Akademiſchen Hochſchule für Muſik, denn, was er mündlich oder ſchriftlich gibt (ich brauche kaum noch an ſeine Geſchichte des Dirigierens und ſein erſchütternd aktuelles Buch über das Lied der deutſchen Koloniſten in Rußland zu erinnern!), packt einen ob der Gründlichkeit und des Ernſtes, von der völligen Beherrſchung der Materie ganz zu ſchweigen. Im allgemeinen: dies Buch wird denen Helfer ſein, willkommener Freund, die es beruflich, als Vorbereitung zu Prüfungen, oder ſelber als Lehrer leſen müſſen. Und doch wäre ſein Zweck nicht erfüllt, wenn es dabei bliebe: ich wünſchte, daß nicht nur einmal der deutſche Muſikerzieher und Muſiker ſchlechthin, ſondern der gebildete Deutſche überhaupt, es ſtudierten, denn, was Schünemann hier ſagt, rührt nicht nur an die Wurzeln der Muſik und der Erziehung zu ihr, ſondern an das Menſchentum im ganzen und beſondern. Allein, was er von ſeinen Forſchungen über die Solmiſation bekannt gibt (vgl. auch ſeinen Vortrag auf der VII. Reichsſchulmuſikwoche zu München, bei Quelle u. Meyer, Leipzig, 1929), ſchlägt neue und ſtarke Brücken von Volk zu Volk, von Kultur zu Kultur. Nun iſt gewiß, daß hier zunächſt ein hiſtoriſcher Abriß der Entwicklung der Muſikerziehung zu geben war, und man darf ſagen, daß er trotz der Fülle des Forſchungsmaterials und der daraus entſpringenden Gefahr, den Rahmen zu ſprengen, die Überſicht und Einheit durchaus wahrt. Mindeſtens ebenſo weſentlich aber dünken mir die pſychologiſchen Zuſammenhänge, die überall ganz eindeutig herausgearbeitet werden (man wünſchte ſich, daß ſo manch zeitgenöſſiſcher Methodenerfinder einmal nachleſe, was z. B. allein Jean Paul in ſeiner „Levana“ an köſtlichen Gedanken aufgetan hat!), denn, will die heutige Muſikerziehung als Wiſſenſchaft noch feſteren Fuß faſſen, ſo kann es nur über die pſychologiſche Fundierung hin erfolgen, im ganzen: nur unter ernſter Anlehnung an all das, was andere Forſchungsdiſziplinen zutage geſchöpft haben. Gerade Schünemann zeigt uns deutlich, daß man in alten Zeiten nicht ſtehengeblieben iſt, ſondern organiſch weiterentwickelt hat — ſtimmt es einen nicht bedenklich, wenn man z. B. erwägt, daß z. B. die Anhänger von Eitzſchem Tonwort und Tonika-do an eine durchgreifende, d. h. weiterzeugende Reform ihrer Syſteme (von ihren Methoden der Darbietung gar nicht zu reden!) kaum denken? So iſt Schünemanns Werk von epochaler Tragkraft, denn es regt an, über das Morgen ob all dem Geſtern und Ehedem nachzudenken. Allein es ſtrahlt nicht nur in ſich, in ſeinem engern Radius, aus, ſondern es ſtellt auch zugleich andere Teilgebiete der Muſikentwicklung anſcheinend nur ſo nebenbei, und doch ſo weſentlich, in der Zeichnung ihrer Eigenkraft und des ſie tragenden und umgebenden Milieus dar: ſo z. B. den Aufſtieg der Musica sacra. Oder die Entwicklung des Lieds an ſich, ſeine Einordnung in den Organismus Schule (Ausſtrahlung: volkstümliches Lied und Volkslied). Ganz groß leuchtet aus dieſen tief ſchürfenden Ausführungen das Werden des deutſchen Muſiklehrers und des Lehrers überhaupt mit all den zugehörigen ſoziologiſchen Spiegelungen und Veräſtelungen. Endlich ſollte dieſes Buch Ratgeber ſein für jene Behörden, die ſich künftig bei ihren Maßnahmen zur Reform der Muſikerziehung der Jugend nicht mehr einzig auf in ſich tote Verordnungen alten Schlages beſchränken wollen. Trotz und alledem iſt auch noch in Preußen die neue Richtung noch lange nicht klar aufgezeigt, und noch weniger: durchgeführt; ich erinnere nur an die Muſik in der Lehrerbildung! Hier

kann man nachleſen, wie man es machen und beſonders auch, wie man es nicht machen ſoll. Man wird auch ſo manche Lehren für eine geſunde Volksmuſikpolitik ziehen können, d. i. kein Verhalten dem Volk gegenüber, aus dem man nur ſchenkt und immer wieder ſchenkt, vielmehr eines, das dieſem Volk nicht nur ſein verbrieftes Recht auf Muſik zubilligt, ſondern von ihm auch Erfüllung ſeiner Pflichten fordert — als Menſch und Bürger, und gegenüber der Muſik und all denen, die ſie in ſich darſtellen und weiterentwickeln.

Man könnte noch manches zu Schünemanns Werk ſagen, und gerade das, nämlich die Unerſchöpflichkeit der Anregungen und Gedanken, die es ſchenkend vermittelt, ſoll das größte Lob ſein, das ihm geſprochen wird. Es gibt ſcheinbar Geſchichte, Geſchehenes und Gewordenes, allein es lebt in und durch ſich ſelbſt immerdar!

Heinrich Werlé.

Kreuz und Quer.

Probelektion.

Eine Deutſch-Stunde in Verbindung mit dem Geſangunterricht.

(Gehalten von Eva Leonhardt, Oberſchullehrerin f. Muſik am Ilſe-Lyzeum zu Grube Ilſe, Niederlauſitz.)

Schüler: Schülerinnen der Quinta (intelligente, muſikaliſch intereſſierte Klaſſe).
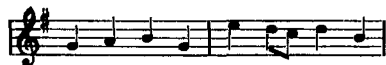
Vorausgegangen iſt eine Stunde, in der über Märchengeſtalten, Elfen, Erd-, Waſſergeiſter, Rübezahl, Hexen uſw. geſprochen und die Anknüpfung an den alten Götter- und Geiſterglauben einer belebten Natur geſchehen iſt.

Die eigentliche Stunde beginnt mit dem Leſen des Gedichtes „Fingerhütchen" von C. F. Meyer. Auf Wunſch der Kinder wird das Gedicht, nach Beſeitigung einiger techniſcher Leſe- und Ausdrucksfehler, mit verteilten Rollen geleſen, was die Kinder ſehr lieben. Wir haben nun alſo einen Erzähler, Fingerhütchen und die Elfen. (Für Nichtkenner des Gedichtes ſei eine kurze Inhaltsangabe gegeben: Fingerhut, ein buckliges, kleines Männchen, ruht ſich auf dem Elfenhügel aus; er hört ein leiſes, melodiſches Klingen: „Silberfähre, gleiteſt leiſe ...", aber weiter geht der Text nicht. Schließlich hilft Fingerhut den Sängern weiter: „... ohne Ruder, ohne Gleiſe". Plötzlich ſieht er ſich von einer Elfenſchar umgeben, die ihm für die Hilfe ſeines Weiterdichtens dankt, ſeinen Buckel ſieht und ihn davon befreit.)
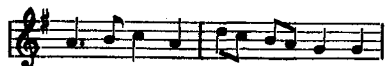
Nach dem 2. Vorleſen des Gedichtes werden die Kinder durch den Hinweis auf das „melodiſche Klingen" dahin geführt, zu erkennen, daß dieſe Zeile des Elfenchores und die Fortſetzung, die Fingerhütchen dichtet, geſungen werden kann und muß. Durch mehrmaliges Sprechen in dem ſinngemäßen Tonfall:

Sil - - ber - - fäh - - re, glei - - teſt lei - - ſe.

ergibt ſich folgende Improviſation der Kinder, deren Anfang ſogar von mehreren Schülerinnen übereinſtimmend im Chor improviſiert wurde:



Zunächſt wurde die Improviſation mit Handzeichen in Tonika-Do feſtgelegt, und dann von den Kindern in G-dur (die Tonart wählten ſie ſich ſelbſt) an die Wandtafel geſchrieben. Der Rhythmus machte keine Schwierigkeiten, der 4/4-Takt wurde ſofort erkannt. Nun ſang der Elfenchor, nachdem eine beſonders muſikaliſche „Elfe" mit abſolutem Gehör leiſe das g gegeben hatte, ihre improviſierte Zeile, die von dem Kinde, das das Fingerhütchen geleſen hatte, ſogleich weitergeſungen wurde und folgende Geſtalt hatte:



Der 2. Teil wurde ebenso wie der 1. durch Handzeichen bestimmt und an die Tafel geschrieben. — Zum Schluß wurde das Gedicht im ganzen noch einmal mit verteilten Rollen durchgenommen, und an den richtigen Stellen setzte der Elfenchor nun mit dem Liede ein, und das Fingerhütchen sang ebenfalls seine Zeile dazu.

Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny. Uraufführung in Leipzig.

Halloh, meine sauberen Herren Brecht und Weill, Ihre Tage dürften wohl ebenfalls so gezählt sein wie die Ihrer Abschaumstadt Mahagonny! Setzte es doch bei der Uraufführung dieses denkbar übeln, hundsgemeinen und vor allem künstlerisch impotenten Stücks einen derart ehrlichen, prächtigen Theaterskandal bei reinlichster Scheidung zwischen anständigen und, sagen wir, gegenteilig gearteten Zuhörern ab, wie er, zur Zeit wenigstens und gerade in Leipzig, eindeutiger nicht gewünscht werden kann. Ein so kräftiges, innerlich berechtigtes Pfeifen, dazu mit Rufen wie: Pfui Teufel! Schluß! untermischt, hat es im Neuen Theater sicher noch nie abgesetzt, und so entspann sich hernach ein wohltuendster Kampf zwischen Klatschenden und Pfeifenden, der — und darüber besteht wohl kein Zweifel — eine entscheidende Wendung in der Stellung zu der Schmutz-Poesie des Herrn Brecht wie auch der gleichgesinnten Maschinen-Jazzmusik Herrn Weills herbeiführen wird. Der Abend war nichts anderes als ein Volksgericht und ging ganz erheblich über einen gewöhnlichen Theaterskandal hinaus, mochte der modische Kunstpöbel, wozu wir ihm schönstens gratulieren, auch noch äußerlich stärker sein und Hervorrufe auch der Autoren erreichen. Was steckt aber alles hinter dieser Theaterschlacht? Daß der vorläufig noch kleinere Teil des Publikums zur Selbsthilfe griff, greifen mußte, weil es Würde und Ansehen der Kunst erstens von einer skrupellos auch das Gemeinste in den Himmel erhebenden, modernen und tonangebenden Großstadtpresse, zweitens aber von städtischen und auch staatlichen Kunstbehörden verraten und in den Staub getreten sieht. Selbsthilfe des besseren Teils des Publikums völligen Versagens von Presse und Behörden wegen, das ist's, was hinter diesem Theaterkampf steckt. Und wenn nunmehr die teilweise ganz gleiche Presse, die nicht nur einen Jonny, sondern auch eine Dreigroschenoper mit einem Glorienschein umgeben hatte, sofort umfällt und sich selbst Ohrfeigen erteilt, so ist dies die unmittelbare Folge dieses Volksgerichts. Denn wir stellen nur noch in letzter Redaktionsstunde fest, daß „Mahagonny" keineswegs wesentlich gemeiner ist als die Drei-Groschenoper, als deren Fortsetzung sie gewissermaßen zu gelten hat. Hieß es dort: Zuerst das Fressen, dann die Moral, so lautet hier das Leitmotiv: „Erstens, vergeßt nicht, kommt das Fressen, / Zweitens kommt die Liebe dran [unter solcher versteht Herr Brecht lediglich das Bordell], / Drittens das Boxen nicht vergessen, / Viertens saufen, solang man kann. / Vor allem aber achtet scharf / Daß man hier alles dürfen darf." Was man aber noch 1928 durfte, darf man 1930 nicht mehr! Das ist des Rätsels Lösung! Wir müssen abwarten, welche Folgen diese Theaterschlacht für Leipzig im besonderen hat. Aber davon abgesehen, der 9. März bedeutet sicherlich auch über Leipzig hinaus einen Selbstbesinnungstag erster Ordnung; die goldene Zeit für Dichter des Zuhältertums ist um!

Musikalischer Kulturspiegel.

Von Fritz Stege.

Zahlen über Zahlen — Der Kampf um die Berliner Kroll-Oper — Kunstgenie und Finanzgenie.

Deutschland besitzt nicht weniger als 90 Opernbühnen. In eingeweihten Kreisen schätzt man die Gesamtzahl der Subventionen für alle unterstützungsbedürftigen Theater und Orchester auf rund 50 Millionen Mark. Im Hauptausschuß des Preußischen Landtages wurde hervorgehoben, daß der Staat für seine Theater einschließlich der Landesbühnenorganisation für

Unterstützungen im ganzen Reich über 4 Millionen im Kulturhaushalt angesetzt hat. Das sind nahezu 10 Prozent der Gesamtsubventionen innerhalb Deutschlands. Der Staatszuschuß für die gesamte Kunstpflege in Preußen beträgt 23,2 Millionen Mark. (Wenn das Frankreich erfährt — und die französischen Musikzeitschriften veröffentlichen solche Zahlen überaus gern, umgerechnet auf den niedrig stehenden französischen Frank — so ist des Staunens kein Ende!) Für Theater, Museen und Schlösser entfallen von dieser Summe 70 Prozent.

Kein Wunder, wenn eine der drei Berliner Opern nun ernstlich dem Sparsamkeitsprinzip zum Opfer fallen soll. Daß nur die Kroll-Oper in Frage kommen kann (trotz der schwierigen Auseinandersetzung mit der „Volksbühne"), war unbedingt vorauszusehen. Der Staat braucht die Linden-Oper als Repräsentationsbühne für den Ausländer, während die Oper in der Bismarckstraße ausschließlich unter städtischer Verwaltung steht. Aber der Pressekampf, der mit einem Schlage einsetzt, enthüllt mit zügelloser und schonungsloser Offenheit endlich die wahren Motive, die für und wider das Weiterbestehen der Kroll-Oper sprechen. Und diese Motive sind — fast ohne Ausnahme politischer Natur. Niemals standen sich rechts und links in Kunstfragen so schroff gegenüber wie im Falle der Kroll-Oper. Was wird da in demokratischen Zeitungen nicht alles gefaselt von „produktiver Kulturarbeit des Staates", die „im höchsten Sinne den sozialen Aufgaben der Republik" entspricht! Und was für Krokodilstränen weint nun gar erst der „Vorwärts" um seine „Arbeiter-Oper" und „Republik-Oper", während im Lager der rechtsgerichteten Parteien eitel Freude herrscht. Die Heldentaten des kunstbolschewistischen Generalissimus Klemperer haben uns den Spott und den Hohn des Auslandes eingetragen. Man machte sich lustig über den „Fliegenden Holländer" als Zuchthäusler in einer Bettkiste, über die entzauberte „Zauberflöte" im Dessauer Bauhausstil mit Drahtkommoden und Messingstangen. Es widerspricht vollkommen den Tatsachen, wenn Tagesblätter behaupten, diese Experimente hätten eine Erhöhung der Einnahmen verursacht. Wäre die Kroll-Oper nicht in den Händen der Besucher-Organisationen gewesen, die zwangsweise das Theater füllten, so wäre das Parkett leergeblieben. An den Premièren-Abenden waren die oberen Ränge reihenweise unbesetzt. Es gab Abende, an denen kaum mehr als ein halbes Dutzend Karten an der Kasse verkauft wurden. Und für geschenkte Karten bedankte man sich. Die atonale Musik ist kein Anziehungsmittel für das musikliebende Publikum. Und wir müssen Heinrich Chevalley entschieden recht geben, wenn er im „Hamburger Fremdenblatt" in dem Aufsatz „Soll die deutsche Oper sterben?" u. a. schreibt:

»Es klingt gewiß wunderschön, wenn in der Kritik immer wieder die sogenannte „zeitnahe" Oper, ein Theater der Lebendigen, verlangt wird, und wenn, sicherlich nicht mit Unrecht, darauf hingewiesen wird, wie wünschenswert es ist, daß die jungen schöpferischen Begabungen der Gegenwart Gelegenheit finden, ihre Werke zu hören und aus ihren Fehlern zu lernen. Aber es hat sich nachgerade, und zwar überall herausgestellt, daß die Entwicklung der zeitgenössischen Musik einstweilen der Mehrheit des musikliebenden Publikums unsympathisch ist, daß die Theater niemals schlechter besucht sind als bei solchen Werken. (Ausnahmen wie Kreneks „Jonny" oder die „Dreigroschenoper", ja selbst günstige Erfahrungen, die man hier und da mit Alban Bergs „Wozzek" gemacht hat, beweisen wenig gegen die Richtigkeit meiner Behauptung, daß die Konzertsäle gemieden werden, wenn atonale Musik auf dem Programm steht.)«

Somit wird die allgemeine Opernfrage zu einer Repertoire-Frage. Und das mit vollem Recht. Näher darauf einzugehen, würde an dieser Stelle zu weit führen. Wenn nun Chevalley ein neuzeitliches Mäzenatentum für wirtschaftliche Hilfsaktionen in Verlegerkreisen erblickt, die geschäftlich an einer Hebung des Opernbetriebes interessiert sind, so ist dies nicht unbedenklich. Aber dem Verfasser ist unbedingt zuzustimmen, wenn er einen routinierten Geschäftsmann und gründlichen Theaterfachmann auf allen Intendantenposten sehen will. Aufschlußreich sind seine praktischen Beispiele: Greifswald in

Pommern besitzt für 30 000 Einwohner ein Theater mit 750 Plätzen, das fast ein Dutzend Neuheiten im Verlauf eines Winters bot, dazu 16 große Konzerte. Die Eintrittspreise schwanken zwischen Mk. 1.10 und Mk. 4.20. Und die Subvention betrug nur 80 000 Mark, eine Summe, die sich in Zukunft noch verringern soll. Ähnlich liegen die Verhältnisse in Bremerhaven, dessen erstklassiges Operntheater trotz Gastengagements größter Solisten jährlich 100 000 Mark benötigt. Sollte es nicht möglich sein, Ähnliches auch in anderen Provinztheatern durchzuführen? Nicht das Kunstgenie — das Finanzgenie bringt die rettende Entscheidung im Existenzkampf der deutschen Oper!

Zur Frage der Schutzfristverlängerung.

Es ist nicht mehr unbekannt geblieben, daß die Bemühungen musikalischer Vertreter um die Verlängerung der Urheberschutzfrist von 30 auf 50 Jahre einen besonderen Umfang angenommen haben. Auf Veranlassung von Prof. Dr. Georg Schumann, dem Vorsitzenden der Musiksektion an der Akademie der Künste, wurde ein kleines Gremium maßgebender Vertreter des Musiklebens einberufen, das in wochenlangen vertraulichen Beratungen in der Akademie der Künste den gesamten Fragenkomplex behandelte. Bei diesen Sitzungen waren Arnold Ebel, der Vorsitzende des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer, zugegen, ferner Prof. Dr. Max v. Schillings, zeitweilig Arnold Schönberg und andere. Nach anfänglichen Schwierigkeiten nähern sich die Beratungen nunmehr ihrem Abschluß. In einer Konferenz mit dem Reichsjustizminister, dem dieses Gremium gemeinschaftlich mit den Urheberverbänden seine Wünsche vortrug, zeigte sich der Minister grundsätzlich bereit, einer Verlängerung zuzustimmen. Der gefundene Ausweg der „Zwangslizenz" nach englischem Muster mit zehnprozentiger Abgabe an die Erben 25 Jahre nach dem Tode des Autors wird allerdings erst 1931 dem Parlament vorgelegt.

Die Frage der Schutzfristverlängerung spielt schon seit Jahren eine hochbedeutende Rolle im Musikleben. Den letzten Anstoß hierzu bot aber die kürzlich erschienene Streitschrift Hans Pfitzners, der aus den Erscheinungen der Zeit die letzten Konsequenzen zog und in seinem Buch „Werk und Wiedergabe" energisch ein „Reichsgesetz zum Schutze von Kunstwerken gegen willkürliche Entstellung an Instituten, die dem Dienst der Kunst geweiht sind" forderte. Bedenkt man, in welcher Weise auf dem Gebiet der modernen Opernregie ebenso wie im Konzertsaal und Tanzsaal Meisterwerke der Kunst rücksichtslos vergewaltigt werden, so muß man allen Erneuerungsbestrebungen der Urheberschutzgesetze eine grundsätzliche Bedeutung für die Hebung unserer Musikkultur zubilligen und allen diesbezüglichen Schritten eingehende Aufmerksamkeit entgegenbringen.

Musikalische Tagesglossen.

Von Fritz Stege.

Was ist heute vielfach die „Uraufführung"? Eine Angelegenheit des Sensationsfiebers, eine Spekulation auf die oberflächliche Neugierde des Publikums, ein „Anreißer" für unentschlossene Musikhörer. Vor fünfzig Jahren kannte man nur den Begriff der „Erstaufführung". Heutzutage muß es mindestens eine „Welturaufführung" sein, wie die erste Darstellung der einaktigen (!) Oper „Von heute auf morgen" von A. Schönberg in Frankfurt a. M. benannt wurde. Jetzt warten wir bloß noch auf die „Erdball-Uraufführung", um sodann mit dem Begriff der „Kosmischen Uraufführung" die Leuchtkraft des gesamten Sonnen- und Planetensystems mit den Strahlen eines neuen Gestirns am Musikerhimmel zu übertrumpfen.

* * *

Über die Vereinigten Staaten Amerikas ist der Kriegszustand verhängt. Die Yazz-Schlacht ist in vollem Gange. Denn nachdem ein Kapital bereitgestellt wurde, um dem Yazz den Garaus zu bereiten, hat nunmehr der bedeutendste Yazzinstrumentenfabrikant von U.S.A., Mr. Hugh

Wyatt, als Abwehrmaßnahme zwei Millionen Dollar gestiftet, um den Yazz noch (noch!) populärer zu machen. Nun stehen sich die kämpfenden Parteien in breiter Schlachtfront einander gegenüber. Wem wird der Sieg zufallen? Wäre es nicht ganz im Sinne des praktischen Amerikaners, ein „Yazz-Wett-Büro" zu errichten. um auf den mutmaßlichen Ausgang dieses Kulturkampfes Wetten abzuschließen? Jedoch gewissen Bedenken kann man sich bei dieser amerikanischen Zeitungsmeldung nicht verschließen. Stände der Yazz auf so festen Füßen, daß ihm der „Parteien Haß und Gunst" nichts anhaben kann, so wäre eine Gegendemonstration der Yazzanhänger überflüssig. Da aber eine derartig hohe Summe von 2 Millionen Dollar für die Propagierung als notwendig erachtet wird — so scheint die angeblich überlegene Stellung des amerikanischen Yazz doch nicht so ganz unerschütterlich zu sein? Nun — wir werden ja sehen. . . .

* * *

In einer Leipziger Zeitung meldet sich ein Jazzpianist zum Wort. Da heißt es u. a.: „Wir Musiker würden gern etwas anderes spielen als Jazzmusik, wenn wir nur etwas anderes hätten! Aber da helfen uns die ablehnenden Leute nicht. Das Publikum will zwar immer etwas Neues haben, aber es sagt uns nicht, was. Solange es nichts Neues gibt, müssen wir schon Jazzmusik spielen, denn wir können nicht auf die paar Leute Rücksicht nehmen, die dagegen sind. Wir wissen selbst am besten, wie sehr die Jazzmusik vom Publikum verlangt wird! Wer von uns Musikern heute von der Jazzmusik nichts weiß, findet kaum eine Anstellung!" Also, liebes Publikum: Du selbst hast das letzte Wort! Erlöse den armen „Ba-Yazzo" von seiner undankbaren Aufgabe durch geeignete, bessere Vorschläge!!

* * *

Amerikas neuester Grammophonschlager soll eine zündende Melodie besitzen. Aber die Melodie wird von der Schönheit des Textes bei weitem in den Schatten gestellt. Der Refrain lautet: „Is Izzy Ozzy azzy Wozz?" Die Herkunft dieser Wortungetüme zu enträtseln dürfte jedem Sprachforscher eine anregende Abendunterhaltung bieten. Das muß sich im Schalltrichter anhören, als sei eine wilde Hummel hineingeraten. . . .

* * *

Nach Wiener Meldungen hat ein Ungar namens Szekeres ein Instrument erfunden, das einen vollkommenen mechanischen Ersatz für ein ganzes Yazzorchester darstellt. Dieses Instrument, Breakophon genannt, besteht insbesondere aus einer Verbindung von Klavier mit Schlagzeug. Die undankbaren Yazzschläger der Budapester Yazzkapellen zogen es aber vor, den Erfinder selbst als Yazzschlagzeug zu benutzen und ihm eine tüchtige Tracht Yazzschläge zu verabreichen. Daraufhin verzichtete Herr Szekeres auf weitere Propagierung in der Heimatstadt und beabsichtigt, seine Erfindung an das Ausland zu verkaufen. — Ja, ja, ein Prophet gilt nichts in seinem Vaterlande. Ein Satz, dem mitunter eine wahrhaft „schlagende" Beweiskraft innewohnt.

* * *

Das Kommissariat für Volksbildung in Moskau hat beschlossen, zu der Musik der russischen Nationaloper „Das Leben für den Zaren" von Glinka ein neues Textbuch zu bestellen, um die wertvolle Musik zu erhalten. Denn „aus ideologischen Gründen mußte die Oper im neuen Staate selbstverständlich in ihrer ursprünglichen Form verboten werden". Die umgearbeitete Oper wird den Titel erhalten „Alles für den Bolschewismus". — Und Lortzings „Zar und Zimmermann" wird umgetauft in „Bolschewist und Zimmermann", Goldmarcks „Königin von Saba" in „Die Bolschewistin von Saba", und Adams „Si j'étais roi" in „Wenn ich Bolschewist wäre" — was tut man nicht „alles für den Bolschewismus", nicht wahr?

* * *

In einer Stettiner Zeitung fand sich ein Inserat folgenden Inhaltes: „Suche sofort für mein Café ein Trio von zwei Personen, Offerten an H. G., Schlawe i. Po.". Sollte sich dieses künstlerische Unternehmen rentieren, so ist dem musikfreudigen Kaffeehausbesitzer dringend zu raten, sein Ensemble durch ein Sextett von drei Personen zu vergrößern.

Buntes Allerlei.

Autographen-Briefe. Der bei J. A. Stargardt (Berlin) versteigerte unbekannte Beethoven-Brief (vgl. ZfM, Heft 3, S. 206) erzielte 1910 Mark. Zehn Briefe von Robert Schumann an den Pianisten Fischhof (1834—1839) kamen auf 400 Mark, ein kurzes Schriftstück von Gluck erreichte 315 Mark. Die Königsberger Staatsbibliothek ersteigerte eine Partitur von Otto Nicolai mit Widmung an seine „Vaterstadt Königsberg i. Pr.“ für 240 Mark. Ein musikalisches Albumblatt von Richard Wagner wurde mit 200 Mark bewertet und ein solches von Joh. Brahms mit 185 Mark. An weiteren Preisen sind zu notieren: Chopin, Billet aus Paris, 170 Mark; Leoncavallo, 9 Briefe, 160 Mark; Verdi, 8 Takte aus dem „Troubadour“, 125 Mark; Joh. A. Streicher, Brief an Haydn, 120 Mark; Brief von L. Karl Seyler, dem Komponisten des Liedes „Hoch vom Dachstein“, 75 Mark; Mascagni wurde mit 22 Mark bewertet, Millöcker mit 16 Mark und Offenbach sowie Puccini mit je 10 Mark.

Deutsche Musik in Südwestafrika. Obwohl die ehemalige deutsche Kolonie Südwestafrika seit zehn Jahren englisches Mandatsgebiet ist und auch verschiedentlich Versuche gemacht worden sind, das dortige kulturelle und künstlerische Leben englisch zu beeinflussen, sind doch für die Kunstpflege nach wie vor die deutschen Ansiedler maßgebend; namentlich deutsche Musik behauptet ihren Vorrang. An allen größeren Orten haben sich Orchester-Vereine gebildet, die sich vornehmlich die Pflege deutscher Orchester- und Kammermusik zur Aufgabe gemacht haben. Die Vereinigung Windhooker Musikfreunde feiert in diesem Jahr ihr zehnjähriges Bestehen, in dessen Verlauf sie insgesamt fünfzig Konzerte veranstaltet hat. In Swakopmund hat das Schad-Orchester nach kurzer Unterbrechung wieder seine Tätigkeit aufgenommen, während die Lüderitz-Buchter Musik-Vereinigung zur Zeit wegen Wegzuges mehrerer Mitglieder stilliegt. Zur Pflege des volkstümlichen Gesanges hat sich im Jahre 1927 der S.W.A.-Sängerbund gegründet, dem jetzt sechs Männerchöre und vier gemischte Chöre angehören. Der vereinigte Bund wird sich erstmalig Ostern 1930 auf einem großen Bundes-Sängerfest hören lassen. Die Arbeit der Swakopmunder Singschar dient vor allem dazu, auch in entlegeneren Gebieten Südwestafrikas neue und alte deutsche Volksweisen zu verbreiten. Der Pflege kirchlicher Musik im speziellen widmet sich seit zwanzig Jahren der Freiwillige Kirchenchor in Windhook, der seit seinem Bestehen 86 Kirchenkonzerte veranstaltet hat. Auf diese Weise verhilft die musikalische Tätigkeit, namentlich der Chorgesang, zu einer seelischen Vereinigung aller deutschen Musikfreunde im ehemals deutschen Obrigkeitsgebiet. Die Musik vollführt die ideale Aufgabe, das Heimatgefühl der vom Mutterlande abgelösten Ansiedler nachhaltig zu stärken.

Die gefälschten Stradivari-Dokumente. Die angebliche Auffindung einer authentischen Biographie Stradivaris und zahlreicher wichtiger Dokumente aus seinem Nachlasse in Bergamo hat seinerzeit kein geringes Aufsehen erregt. Kompetente Beurteiler haben sich bis in die jüngste Zeit für ihre Echtheit eingesetzt. Nachdem die gerichtlichen Untersuchungen zum Abschluß gekommen sind, läßt sich nunmehr mit Gewißheit sagen, daß es sich um die geschickteste und größte Fälschung handelt, von der die Annalen der Musikgeschichte zu berichten wissen. Die Tiara des Tissaphernes und die Florabüste seligen Andenkens dürften die Fälscherkunst des Stradivaribiographen kaum überbieten! Wie der Direktor des Städtischen Museums in Cremona, Prof. Illemo Camelli, nachweist, hat der angebliche Jesuitenpater Bonaventi, der als Sekretär Stradivaris sein Leben aufgezeichnet haben sollte, niemals existiert, so daß die ganze Arbeit lediglich ein Phantasieprodukt aus dem Hirne des Fälschers darstellt. Es gehört schon eine diabolische Genialität dazu, Fachleute von Ruf auf diese Weise irrezuführen und zu täuschen: das muß immerhin konstatiert werden. Risum non teneatis, amici!

Dr. Fritz Rose.

Die Wortkargheit des Tondichters Robert Volkmann war sprichwörtlich. Manchmal sagte er tagelang nichts. Still verrichtete er seine Arbeit und gab selbst auf die an ihn gerichteten Fragen nur kurze, unwirsche Antworten. In seinem Leben und in seinen Gewohnheiten

trat auch dann keine Änderung ein, als er an die Budapester Landes-Musikakademie als Professor der Kompositionslehre berufen wurde. Eines Tages schloß sich ihm auf dem Heimwege einer seiner Schüler an mit der Frage, ob es ihm wohl gestattet sei, ihn nach Hause zu begleiten. Volkmann nickte zerstreut und ging mit auf die Brust gesenktem Haupte seines Weges. Nach langem Zögern brachte der verlegene junge Mann die Worte hervor: „Wie befinden Sie sich, Herr Professor?" Volkmann ließ die Frage unbeantwortet. Als sie nach Verlauf einer schweigsamen halben Stunde vor das Wohnhaus Volkmanns gelangten, wiederholte der Schüler vorsichtig seine Frage. Volkmann, der ihm gerade zerstreut die Hand zum Abschiede reichte, warf jetzt plötzlich den Kopf in die Höhe und blickte seinen bestürzten Verehrer mit vor Zorn funkelnden Augen an. „Ihre Frage werde ich morgen beantworten, Sie Schwätzer!" — Sprach's und schritt mit düsterer Miene von dannen.

Nach einer erfolgreichen Konzerttournee durch Spanien wurde Rubinstein in Liverpool von einem weitgereisten Herrn gefragt: „Haben Sie in Spanien Spanisch gesprochen?" „Nein, ich verstehe nicht Spanisch." „Dann haben Sie sich mit Französisch geholfen?" „Nein, man spricht es dort nicht viel." „Aber mit was haben Sie sich dann durchgeholfen?" „Mit Klavier."

Scherzando.

Grabgesang der Berliner Kroll-Oper.

Jubel rechts — und links Geschrei! Ist's mit Kroll nun ganz vorbei?
Jedes Zeitungsblatt ist voll — nur von Kroll.

Wo wird echte Kunst verhöhnt — daß man Ach und Wehe stöhnt?
Wo tobt Anarchie wie toll? — Nur bei Kroll.

Dort hat Klemp'rer sich verplempert — manches Meisterwerk verklempert,
Kunstdiktator Zoll für Zoll — dort bei Kroll.

Wenn man Kunst mit Gift vergast — wenn der Bolschewismus rast,
wendet sich der Gast mit Groll — dort bei Kroll.

Wird der Hörer eingeseift — ist es klar, daß er drauf „pfeift".
Solche „Volkskunst", lebensvoll — ist echt Kroll.

Lieber Staat! Eröffne bald — 'ne Kaltwasserheilanstalt
dort wo Schlamm in Fluten schwoll — dort bei Kroll.

Wenn der Schmutz erst abgespült — man sich wieder reinlich fühlt,
denkt man schließlich ohne Groll — gern zurück an Kroll.

Fritz Stege.

Musikberichte und kleinere Mitteilungen.

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Hans Renner: „Nächtlicher Besuch", Oper (Gera, R.).

Konzertwerke:

Ludwig Maurick: „Gesang der Geister über den Wassern", dramatische Chorfantasie (Kassel).

Paul Hindemith: Konzertstück für Bratsche u. Kammerorchester (Berlin, unter Furtwängler).

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Konzertwerke:

F. W. Karl: „Der Spielmann Gottes", Oratorium (Stuttgart, unter Leitung des Komponisten).

Joh. Val. Meder: Matthäus-Passion in Bearbeitung von Karl Paulke f. Soli, 5st. Chor, Orchester, Cembalo und Orgel (Hamburg).

Hans Oscar Hiege: Variationensuite für Klavier und Blasorchester über den „Jäger aus Kurpfalz" (Wiesbaden, unter GMD. Schuricht).

Joh. Kasp. Kerll: Kanzone in Bearbeitung von H. F. Redlich (München).
Rudolf Hartung: Sinfonie f. Orchester (Braunschweig).
Hans Fleischer: Vierte Sinfonie (Gelsenkirchen).
Hugo David: „Aus alter Zeit", sinf. Dichtung (Karlsbad, unter Manzer).
Tibor Harsanyi: Sinfonische Ouvertüre (Düsseldorf).
Emil Petschnig: „Die Madonna des Freudenhauses", Dichtung von A. de Nora. — „Der Tod der Tänzerin", Dichtung von E. L. Gattermann. Zwei Melodramen. (Ausführende: Ellen und Leopold Reichwein, Wien.)
Richard Schiffner: 126. Psalm für gem. Chor (Zwickau).
Hermann Ambrosius: Streichquartett op. 62b (Leipzig, Gewandhaus).
Robert Rehan: Ouvertüre zu einer heiteren Oper (Halle a. S.).
Hugo Kaun: Rheinlieder-Zyklus für Männerchor und Soli (Berlin).
Artur Kustra: 2. Sinfonie (Baden-Baden, unter GMD. Mehlich).
Herm. Ruck: Reformationskantate f. gem. Chor, Kinderchor, Streichorchester u. Orgel, und Fuge für Streichorchester (Stuttgart).
Armin Knab: Vier Gesänge für Sopran und Orgel (Würzburg).

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE.

II. NEUE MUSIK-WOCHE IN MÜNCHEN.

Von Dr. Wilhelm Zentner.

Der über Erwarten bedeutende Erfolg der I. Neuen Musik-Woche in München (vgl. den Bericht in Heft 12 des 96. Jahrgangs der „Zeitschrift für Musik") hat die „Vereinigung für zeitgenössische Musik" und ihre wagemutige Leitung naturgemäß nicht lange rasten lassen. Auch diesmal mußte sich die 7 Veranstaltungen umfassende Vortragsfolge zu mancherlei Nachschub früherer Versäumnisse, insbesondere auf den Gebieten der neueren Chor- und Orchestermusik, bequemen, zugleich aber schritt sie auch unter dem Trommelwirbel eines Reveille schlagenden Vorworts (an der Spitze des Programmheftes) zur vielgepriesenen „Aktivität". Der Losungsruf lautet: „Mit dieser Woche beginnt eigentlich erst eine Aufgabe an die geistig aktiven Menschen gestellt zu sein, möge München sich als ein geeigneter Ort zu ihrer Erfüllung erweisen". Wozu die Bemerkung zu machen wäre, daß das Pathos wohl der „Neuen Musik", keinesfalls jedoch für deren Vorreden und Ankündigungen hassenswert erscheint!

Im allgemeinen konnte man unter dem Vorgeführten drei Gruppen von Werken unterscheiden, und ich beginne mit jenen, die nicht eigentlich der „Neuen Musik" zuzuzählen sind, von deren Vertretern und Verfechtern jedoch als Vorstufe oder sonst irgendwie als verwandt empfunden werden. Da hörte man zunächst einmal die „Große Messe" von Leos Janacek, aufgeführt durch die Konzertgesellschaft für Chorgesang unter der Leitung von Adolf Mennerich. Eine Schöpfung, die mehr äußerlich denn innerlich in den Rahmen paßt. Denn sie ist ein ausgesprochen subjektives, durchaus romantisches Bekenntnis, das sich mit betonter Selbständigkeit aus der strengen liturgischen Bindung löst, ja sogar für unser Empfinden, das sich wohl nicht durchwegs bis zur slavischen Auffassung des Messetextes zu objektivieren vermag, Religiöses in eine Art Theaterpathos verkehrt. Ein dramatisches, auf starke Kontrastwirkungen zielendes Gestaltungsprinzip waltet vor. Kurze scharfgezackte Motive, mosaikartig angereiht, sowie eine oft schneidende Rhythmik verstärken solchen Eindruck. Geschlossener als Form wirkte der am gleichen Abend aufgeführte „Psalmus Hungaricus" von Zoltan Kodaly, eine Klage König Davids, die durch ihre archaisierenden Mittel in alttestamentarische Stimmung getaucht wird und trotz der zeitweise etwas harten, stark dissonierenden Führung der Melodie aus ungehemmt musikantischen Impulsen quillt.

Bedeutend näher rücken wir der zweiten Gruppe, der „Neuen Musik", mit dem west-östlichen Exotentum Igor Strawinskys, von dem Adolf Mennerich im Rahmen eines der neueren Musik gewidmeten Volkssymphoniekonzertes zwei spielerisch entzückende, überaus leicht und überlegen hingesetzte Orchestersuiten zum Besten gab, davon besonders die letztere mit der Persiflage eines Marsches, Walzers, einer Polka und eines Galopps (hier sprüht die ironische Stimmung schon zynische Funken!) wohl zum Unwiderstehlichsten zählt, was musikalische Parodistenlaune je geschaffen. Hier verletzt zudem nicht die Wahl der Objekte, die zum satirischen Schlachtopfer auserkoren werden, während in der hierorts bereits bekannten „Geschichte vom Soldaten" sich der Komponist an Dinge heranwagt, deren freche Travestierung (etwa des Chorals) gleichermaßen künstlerischer Geschmack wie menschlicher Takt hätten verbieten müssen. Aus der Sphäre Strawinsky kommt, wenn auch im Umriß weniger profiliert, gewiß auch

Alexander Tſcherepnin, der ſich ſelbſt für die deutſche Uraufführung ſeines Klavierkonzerts in a moll einſetzte. Eine Arbeit, ebenſo elegant und ſpritzig wie ſie der Autor interpretierte, das Kielwaſſer der „Neuen Muſik" aber höchſtens mit ihrem motoriſchen Bewegungsſtreben kreuzend und in der „Sachlichkeit", mit der Tſcherepnin ſeine Schöpfung vortrug. Ganz leiſe wird hier allerdings ſchon das Gebiet einer veredelten „Salonmuſik" angeſtreift, an deren Geſtaden auch der Proteus der neuen Richtung, Ernſt Křenek, mit ſeinem Opus 62, dem „Reiſebuch aus den öſterreichiſchen Alpen", anlegt. Ich kann begreifen, wenn Křenek nach dieſem Zyklus von den Unentwegten als eine Art Abtrünniger betrachtet wird, zumal infolge ſeiner gefälligen, das „Populäre" keineswegs ausſchließenden Anlage dieſem Liederbuch auch keineswegs verſagt bleiben mag, was andere bisher vergeblich erſtrebten: die ungeteilte Gunſt eines breiteren Publikums. Křenek kehrt mit dieſen Liedern zur Natur und damit auch wieder zur Romantik zurück. Freilich nicht in allen Stücken. Dieſes Tagebuch ähnelt nämlich in ſeiner betrachtenden Grundhaltung zuweilen bedenklich jenen Aufzeichnungen der rationaliſtiſchen Reiſenden aus dem 18. Jahrhundert, die weniger die Natur als vielmehr ihr eigenes Spiegelbild im Widerſcheine der Natur mit intellektualiſtiſcher Selbſtgefälligkeit erlebten. So werden einige Blätter dieſes „Reiſebuches" auf einen dozierenden, etwas altklugen Ton geſtimmt, ein Eindruck, der durch den Literaturjargon der Sprache noch geſteigert erſcheint. In der muſikaliſchen Geſtaltung gerät vieles daher unecht und phraſenhaft und läßt ſich als falſches, aber geſchickt imitiertes Edelmetall aus jenen gehaltvolleren Beſtandteilen ausſieben, wo das Naturerleben den Komponiſten in der Tat überwältigt hat und zu einer durchbluteten, lyriſch unverfälſchten Ausdruckskraft gelangen läßt, wie etwa in dem ſchönen „Ausblick nach Süden". Schubert, mehr noch Hugo Wolf und Richard Strauß ſind nicht ohne Einfluß auf Křenek geblieben. Geſanglich bietet der Zyklus willkommene Möglichkeiten; eine gemäße Interpretation, wie ſie das „Reiſebuch" durch die hohe Künſtlerſchaft Heinrich Rehkempers erfuhr, vermag einige Nummern geradezu zum „Schlager" zu geſtalten.

Paul Hindemith rückte diesmal weniger durch das ſolid gezimmerte, klanglich reizvolle, aber an eigentlichen Inhaltswerten doch etwas dürftige Vorſpiel zu „Neues vom Tage" (mit dem Konzertſchluß) als vielmehr durch die Erſtaufführung ſeines von Hermann Scherchen geleiteten „Lehrſtücks" in einen Brennpunkt des Intereſſes. Durch die Wendung ins Ethiſche und Sozialkritiſche, die der Autor Bert Brecht der Dichtung gibt, wird dieſer Verſuch einer Gemeinſchaftskunſt neben einer äſthetiſchen auch zu einer ethiſchen Angelegenheit. Das Problem des Todes rollt ſich in dieſem „Lehrſtück" auf und damit eine jener Fragen, welche die Menſchheit am unabläſſigſten und leidenſchaftlichſten beſchäftigen. Eine Lehre vom Leben wie vom Sterben wird dabei aufgeſtellt, literatenhaft erklügelt, verneinend, radikal und trotzdem (geiſtig) ein Abhub ungezählter in dieſem Monſtrum zuſammengeſickerter Vorbilder, die bald bei der Liturgie, bald beim Laienſpiel, bald gar im Kino oder Operettentheater zu ſuchen ſind. So iſt weder eine neue Form noch ein neuer Geiſt entſtanden, und Brecht muß ſich damit begnügen, vorerſt lediglich als Finder einer neuen ſchriftſtelleriſchen Moral von ſeltener Freizügigkeit zu gelten. Schade, daß Hindemiths Muſik, die hier ſtellenweiſe zu großer Form und packendem Ausdruck aufläuft, an dieſe textliche Totgeburt mit der konjunkturtüchtig vorgebundenen ethiſchen Maske, die je nach Bedarf wieder abgenommen werden kann, geraten iſt! Denn dort, wo ſich ſeine Muſik von dem Dozierenden des Vorwurfs entfernen, wo ſie, wie etwa im „Bericht vom Fliegen", ſich völlig davon freimachen kann (und ſie zeigt ſich in den wenigſten Fällen organiſch an die Textworte gebunden!), verrät ſie nicht nur den gewaltigen Könner, ſondern offenbart auch in der prachtvollen Linienführung eine unverkennbare ſchöpferiſche Phantaſie. Ein Mißverſtändnis iſt es aber wohl, wenn man meint, durch das Mitſingenlaſſen einiger kurzer Phraſen das Publikum zum Gemeinſchaftserleben erziehen zu können. Wichtiger, als daß der Mund mitſingt, bleibt, daß die Seele mitſchwingt — nur das letztere bedingt ein völliges Einswerden mit dem Kunſtwerk. Ich möchte nicht unterſuchen, wie viel echt Münchner Freude an der „Gaudi" das Publikum zur aktiven Teilnahme am Chorus beſtimmt hat. Immerhin, hier ging man ſtellenweiſe, wenn auch nicht gerade aus den von den Autoren beabſichtigten Motiven, mit; weniger geneigt erwies ſich dagegen die allgemeine Hörerſchaft bei der Standmuſik in der Feldherrnhalle, wo Obermuſikmeiſter Georg Fürſt mit ſeiner Kapelle Hindemiths Konzertmuſik für Blasorcheſter op. 41 zu Gehör brachte. Gewiß nicht ohne Reiz für das verhältnismäßig kleine Häuflein der Zünftigen, die ſich infolge des außergewöhnlichen Ereigniſſes unter die promenierende Maſſe gemiſcht hatten, allein ich hätte Hindemith, der hier zum Volke im allerweiteſten Sinne ſprach, nicht gewünſcht, daß nach dem Sachs'ſchen Grundſatze eine Abſtimmung erfolgt wäre: „So laßt das Volk auch Richter ſein!"

Den Ausklang der Feſtwoche bildeten Werke der dritten Gruppe, der alten Muſik, die in einem un-

vergeßlichen Abend des Münchner Domchors unter Leitung von Prof. L. Berberich unter dem Titel „Gotische Musik" zusammengefaßt waren. Man lernte dabei die vorzüglichen Bearbeitungen Rudolf Fickers (Wien) kennen und erlebte, hingenommen bis zur Andacht, diese Musik ohne Problemstaub in ihrer strahlenden, aus der Reinheit des Herzens und der Einheit des Denkens quellenden Schönheit. Und lernte begreifen, warum die künstlerische Sehnsucht unserer Tage gerade diese erhabenen Schöpfungen umflattert. Wer hier wieder anzuknüpfen und weiterzubauen vermöchte, er müßte ein Mensch und Künstler sein außerhalb jedes Kunst„betriebes", ganz frei vom Ballaste vorgefaßter Meinungen und Theorien, aber erfüllt von dem Schimmer transzendenten Lichtes. Denn jener Creator spiritus, der in der Kunst stets das Entscheidende und Unvergleichliche schafft, senkt sich nur selten auf jenen einseitigen Ehrgeiz, der dem Neuen nur um des Neuen willen zutrachtet; er kehrt vielmehr bei jenen ein, die sich klar darüber sind, wie wenig alles Gewaltsame in der Kunst fruchtet. Es war daher ein feiner und lehrreicher Gedanke, den Hermann W. v. Waltershausen seinem ebenfalls im Rahmen dieser Woche gehaltenen, tiefschürfenden Vortrag über „das Opernproblem der Gegenwart" voranschickte, jenes Wort aus dem „Prediger Salomonis", das sich bei einer Veranstaltung neuer Musik zwar zunächst etwas eigenartig ausnahm, aber von einem so feinen Geiste wie dem Redner gewiß nicht ohne tiefere Beziehung ausgesprochen wurde: „Was ist's, das geschehen wird? Eben das hernach geschehen wird. Was ist's, das man getan hat? Eben das man hernach wieder tun wird; und geschieht nichts Neues unter der Sonne. Geschieht auch etwas, davon man sagen möchte: siehe, das ist neu? Es ist zuvor auch geschehen in den langen Zeiten, die vor uns gewesen sind."

KONZERT UND OPER.

LEIPZIG. Wir haben wohl noch kaum jemals in Leipzig einen an neuen, bedeutsamen Chorwerken so reichen Winter erlebt wie diesen: dem Requiem von Raphael und dem Weihnachtsoratorium von Wetz schloß sich im 17. Gewandhauskonzert die Choralkantate „Jerusalem, du hochgebaute Stadt" für 4 Solostimmen, Chor, Orchester und Orgel von Kurt Thomas an und auch in der „Motette" gab es verschiedenes bedeutsames Neues. Eine waschechte Choralkantate mit großem Orchester, dabei über einen Choral mit nicht weniger als acht Strophen! Eine besondere Aufgabe also, zumal wenn man an den Inhalt des Kirchenlieds denkt. Er spielt sich insofern zum größten Teil im Himmel ab, als sich der Dichter — J. M. Mayfart 1642 — die Himmelswonnen ausmalt, wenn er dieses Leben endlich hinter sich lassen darf, wonach ihn sehnlich verlangt. Also, Todessehnsucht in Erwartung himmlischer Freuden. Davon steckte nun in dem vor allem auf Glanz gestellten Werk, das eigentliche Herzlichkeit, ein in sich versenktes, verzücktes Schauen außer acht läßt, wenig. Der Komponist dürfte hier wohl auf die Choralmelodie hinweisen, die, handfest und ohne besondere Eigenart, eine mehr rein musikalische als dichterische Auslegung nahelegte. Dennoch würde dieser Grund angesichts dessen, was auf dem Gebiete der Variation sowohl rein instrumental wie auch vokal hinsichtlich verschiedenartigsten Ausdruckes geleistet worden ist, nicht wirklich stichhaltig sein, wie übrigens Thomas selbst an der vierten, zu einem Trauermarsch gestalteten Strophe beweist, inhaltlich allerdings geradezu unverständlich. So ist das Werk mehr eine musikalische denn dichterisch-religionsphilosophische Angelegenheit, unterscheidet sich also selbst von den Bachschen Frühkantaten beinahe grundsätzlich. Gearbeitet ist es außerordentlich schön, Thomas' Kontrapunkt klingt selbst in heiklen stimmlichen Verwicklungen klar, man darf von einer plastischen Polyphonie sprechen als Ergebnis einer angeborenen Anlage in sorgfältiger Schulung. Allerdings, ein neuzeitliches Werk im guten Sinne des Wortes ist es ganz und gar nicht, vielmehr knüpft es, wenn auch harmonisch vereinfacht und gesäubert auf Grund wirklich musikalischer Arbeit, an solche deutsche Vorkriegsmusik an, die den Hörer durch Aufbietung starker Klangmassen zu überwältigen sucht; den Eindruck, es handle sich um ein Musikfest-Chorwerk, wird man auch nicht los. Mittel, Stil usw. sind anders, der Geist ist aber ziemlich der gleiche. Und es steckt, worauf nur immer wieder hingewiesen werden kann, auch Gutes in unsrer Zeit, das nun eben auch künstlerisch in diesem Sinn zu fassen ist. Und das erwartet man von jungen Tonsetzern, die auf künstlerisch sicherer Grundlage stehen und Tüchtiges gelernt haben. Ein Beispiel hiefür gab Hermann Ambrosius in seinem Streichquartett op. 62 b, das in der 7. Gewandhaus-Kammermusik zum Vortrag gelangte. Es ist eine 7sätzige Suite, erstens mit wirklichen musikalischen Einfällen — das Menuett ist einfach schlagend — arbeitend, dann mit durchsichtigstem Kontrapunkt,

der wirklich das Harmonische im negativen Sinn überwunden hat, der Ausdruck scharf und klar, die alten Formen innerlich neu belebt, so daß sie auch als etwas Neues anmuten, mit Ausnahme der Gigue, deren Thema an und für sich bockig, lediglich nur „komponiert" erscheint. Die Gewandhausherren spielten das mit sehr starkem Beifall aufgenommene Werk vorzüglich, wie der Abend noch etwas Besonderes in dem Vortrag von Regers Suite für Bratsche allein (op. 131 d) durch C. Hermann — eine famose Leistung — bot.

Der Kantate von Thomas hatte Karl Straube die drei innerlichst zusammengehörenden Chorwerke Gesang der Parzen, Nänie und Schicksalslied von Brahms vorangestellt, die unmittelbar nacheinander hören zu können, ein Verdienst für sich bedeutete, zumal in so schöner, ausgeglichener Ausführung. Daß auch dem Werk von Thomas die ganze Sorgfalt und Hingabe Straubes zugute kam, braucht kaum gesagt zu werden. Sehr schön verlief auch das Konzert des Thomanerchores, das neben alterprobten Chören und der Missa Papae Marcelli von Palestrina zwei Neuheiten bot, den 13. Psalm für 6stimmigen Chor von Wilhelm Weismann und die Motette „Der Mensch lebt und bestehet" für Alt-Solo und 6stimmigen Chor von H. Kaminski, ein sowohl geistig wie musikalisch eigenartig schön erfaßtes Werk mit wunderbarsten Harmonie-Wallungen, die da zeigten, daß das Reich der Harmonie noch keineswegs erschöpft ist. Anders arbeitet Weismann in seinem mit starker, ungebrochener Phantasie gesehenen, bis zu ausgesprochener Dramatik gelangenden Psalm, der hinsichtlich selbständig geführter, immer aber im Dienste des Ausdruckes stehenden Stimmen auf bedeutsamer Stufe steht. Ein melodisch-harmonischer, warmer Schluß gäbe dem Werk aber wohl noch eine erhöhte Bedeutung. — In einer Veranstaltung der Leipziger Volksakademie konnte man wieder einmal moderne Kammermusik hören, und zwar vom Gensel-Quartett, von dem sich die Vertreter der Mittelstimmen auch als Komponisten betätigen. G. Hanstedt bot ein fanatisch lineares Duo für Violine und Viola, A. Matz ein Streichquartett mit ausgesprochener Ausschaltung allen Gefühls. Diese Musik liegt hinter uns, wir stellen den Komponisten aber das Zeugnis aus, daß sie reine Vertreter des einstigen modernen Gedankens sind. Indessen ist Siegfr. W. Müller in seinem, bei Breitkopf u. Härtel erschienenen Quartett op. 17 zu freien Ausblicken gelangt und zeigt in den starken, an Bruckner erinnernden Entwicklungen aus einem Motiv ein echtes Musikerprofil, soviel er auch noch zu tun hat, um endlich festen und fruchtbaren Boden zu gewinnen.

Im Gewandhaus führte Br. Walter — mit Rosette Anday-Wien und M. Öhmann-Berlin als Solisten — Mahlers Lied von der Erde mustergültig auf. Daß dieses müde Werk mit seiner weichen Entsagungs-Philosophie immer noch so beträchtlichen Eindruck — mir war es von jeher das unangenehmste Werk Mahlers — hinterläßt, ist kein gutes Zeichen. Im vorletzten Konzert besuchte uns wieder W. Furtwängler, der vor allem im Vortrag des Straußschen Don Juan einen ganz großen Abend hatte und das Werk geradezu auch von einer tragischen Seite zu fassen vermochte, wie man es früher kaum jemals gehört hatte. Gerade in solchen Dingen zeigt Furtwängler seine ganz besondere Größe. Außerdem kam es zu einer feinst herausgearbeiteten italienischen Sinfonie von Mendelssohn und der zweiten von Brahms, die man allerdings nicht nach dem Straußschen Werk bieten sollte. Im nächsten Konzert schließt Walter die Gewandhaussaison mit der „Neunten" traditionsgemäß ab. A. H.

Mit dem 8. Philharmonischen Konzert beschloß Günther Ramin seine dieswinterliche erfolgreiche Tätigkeit als Orchesterdirigent. Das Konzert im alten Stile von Max Reger gelangte zur Erstaufführung, ein wegen seiner formalen Knappheit und Geschlossenheit, wegen der Prägnanz der Thematik und der durchaus polyphonen, an Bach gemahnenden Anlage sehr schätzenswertes Werk. Ein weiteres, wenig zu hörendes Regerstück „Die Weihe der Nacht", das die wundervollen Hebbelschen Verse womöglich noch vertieft und verklärt, schloß sich an. Neben dem Sinfonieorchester und dem ausgezeichnet singenden Leipziger Lehrergesangverein machte sich die Altistin Gertrude Hepp verdient, deren schöne, warme Stimme allerdings nicht immer den akustischen Tücken der Alberthalle gewachsen war. Den Abschluß des Abends bildete die zündende und durchweg schwungvolle Wiedergabe der e-moll-Sinfonie Tschaikowskys, in der das prachtvolle Musikantentum Ramins sich recht ausleben konnte. Bei einem solch temperamentvollen Musizieren kamen die Untiefen dieser Sinfonie gar nicht so zum Bewußtsein. Das sehr gut besuchte Haus feierte Ramin und sein verdienstvolles Orchester herzlich. —dt.

DRESDEN. Trotz der durch Krankheit verursachten Abwesenheit Fritz Buschs konnte dank der aufopfernden Tätigkeit der beiden anderen Kapellmeister Hermann Kutzschbach und Kurt Striegler, das vorgesehene Programm in der Oper wie in den Sinfonie-Konzerten der Staatskapelle im wesentlichen innegehalten werden. Ihm zufolge gelangten in der Oper in der Erstaufführung Weinbergers „Schwanda", in der Neuinszenierung und

Neueinstudierung Offenbachs „Orpheus in der Unterwelt“, letztere als Faschingsoper, zur Aufführung. Nur hatte sich bei dieser der Oberspielleiter insofern völlig vergriffen, als er den wertvollen Crémienschen Text einer mehr als zweifelhaften, mit bösen Kalauern gespickten Neubearbeitung unterzog und das Werk auch in der äußeren Aufmachung von der „Burlesk-Oper“ zur „Possen-Revue“ degradierte, was an einem Institut von der großen Vergangenheit der Dresdner Oper ein arger Mißgriff war und als solcher auch von Publikum und Presse verurteilt wurde. — Weinbergers „Schwanda“ wurde auch hier, wie anderwärts, freundlich aufgenommen als das Werk eines klugen Eklektikers, der die günstige Konjunktur für eine romantisch-volkstümliche Oper in einer Zeit erkannte, die der phantasielosen, verständniskühlen Sachlichkeit überdrüssig zu werden beginnt. — Aus den Programmen der Sinfoniekonzerte der Staatskapelle erscheint als über Dresden hinaus interessierend eigentlich nur, daß Herm. Kutzschbach zur Erstaufführung in diesen Musikabenden Richard Strauß' noch recht lebensfrisch anmutende d-moll-Sinfonie op. 19, seinen sinfonischen Erstling, brachte. — Im Anschluß hieran möchte noch Erwähnung finden, daß die Staatskapelle Kapellmeister Kurt Striegler durch ihre Mitwirkung in seinem nur mit eigenen Kompositionen bestrittenen Jubiläumskonzert im Gewerbehaus ehrte. Im übrigen bot sich hier aber noch einigemale Gelegenheit, im Rahmen von Konzerten des Philharmonischen Orchesters Gastdirigenten zu begrüßen, als Dr. Georg Göhler, der hier von früher her bekannt und geschätzt ist. Weiterhin Oskar Nedbal-Prag, der mit einem tschechoslowakischen Abend begeisterte Aufnahme fand, und Gustav Schuricht-Wiesbaden, dessen hervorragende Dirigentenqualitäten nicht minder gewürdigt wurden wie die jenes glänzenden Musikers. — In unserm im allgemeinen recht provinzmäßigen und einförmigen Musikleben bedeuteten Orchesterabende wie diese Lichtpunkte. O. Schmid.

DRESDEN. Vesper in der Kreuzkirche.

Sonnabend, 8. Februar. Joh. Seb. Bach: d-moll-Toccata. — H. Schütz: „Der Herr ist mein getreuer Hirt“ f. gem. Chor. — H. Schütz: Sinfonia f. Streichorchester u. Cembalo a. d. geistl. Konzert „O Herr, hilf“ (Bearbeitung Otto Richter). — J. Kuhnau: „Ich habe Lust abzuscheiden“, Kantate f. gem. Chor und Soli mit Orch. und Orgel.

Sonnabend, 15. Februar: Liszt: Fantasie und Fuge über BACH. — Reger: „Du höchstes Licht (6st.), „Die Nacht ist kommen“ (5st.). — R. Strauß: Lento f. Violine aus op. 8. — Liszt: Benedictus f. Violine a. d. Ungarischen Krönungsmesse. — Liszt: Pater Noster aus „Christus“ (7st.).

Sonnabend, 22. Februar: Joh. Seb. Bach: Dorische Toccata. — Joh. Seb. Bach (?): Drei Hoffmannswaldauer Oden (Bearbeitung Otto Richter). — Joh. Seb. Bach: „Jesu, meine Freude“ f. 5st. Chor.

Sonnabend, 1. März. Karl Hasse: Fantasie und Fuge op. 6, Nr. 3. — H. v. Herzogenberg: „Kommt her zu mir“, Choralmotette f. gem. Chor. — Joh. Seb. Bach: Adagio aus der Orgel-Toccata C-dur (für VC. u. Orgel bearb. v. A. Siloti). — M. Reger: Aria f. VC. u. Orgel op. 103 a. — Michael Glinka: Cherubimischer Lobgesang f. 6st. Chor, bearb. v.. O. Richter.

AACHEN. Aus der Fülle des in den letzten Wochen verarbeiteten Tonstoffes das Wertvollste auszuwählen, fällt nicht leicht. In Bezug auf die „Kunst der Fuge“ macht die Wahl allerdings keine Schwierigkeiten. Noch auf lange hinaus stellt Bachs Schwanengesang einen Markstein und schwer überbietbaren Höhepunkt im Auf und Ab des Musiklebens dar. Mit ungeheurem Ernst hatte Prof. Dr. Raabe sich in das rätselvolle Wunderwerk (in Wolfgang Graesers instrumentaler Deutung) versenkt und das Städtische Orchester zu einer nahezu schlackenfreien Wiedergabe erzogen und begeistert. Ich habe noch selten so stark wie in diesem Falle erlebt, daß sich die eigene Ergriffenheit der Ausführenden auf die Zuhörer übertragen hätte. An den Cembalis walteten Julia Menz und Brunhilde Schneider (Köln), an der Orgel Dr. Klotz (Aachen) umsichtig und geschickt ihres Amtes. Die benötigten Solostreicher und -bläser gehörten ausnahmslos dem Orchester an und überzeugten von neuem von der erfreulich hohen Künstlerschaft einzelner unter ihnen.

Auf einer sehr viel anderen Ebene lag die ebenfalls erstaufgeführte „Comedietta“ für Orchester, Wk. 82, von Paul Graener. Bei der richtigen Einstellung zum Titel bereitete die Aufnahme des Neuen entschieden mehr Genuß als Beschwerden. Im ganzen ein geistvolles, frisch musizierendes Werk, dessen Bekanntschaft gemacht zu haben, einem nicht zu reuen braucht. — Eine bis auf wenige Anstände ideal schöne Wiedergabe der Zweiten Anton Bruckners ließ in der Erinnerung die Klagen wieder aufsteigen, die Prof. Raabe in der letzten Generalversammlung der „Gesellschaft der Musikfreunde“ über die Absichten der Stadtverwaltung, das sowieso nicht zu starke ständige Orchester zu verringern, anzustimmen sich veranlaßt fand. (Der Anfang dazu ist sogar schon gemacht.)

Hoffentlich gelingt es einſichtigen und einflußreichen Männern in Verbindung mit Prof. Raabe doch noch, die drohende Gefahr abzuwenden. Andernfalls wird der Zeitpunkt nicht fern ſein, da z. B. eine Brucknerſche Symphonie nicht mehr aufgeführt werden kann, weil es an Ausführenden fehlt und die Beſchaffung von Aushilfskräften wegen ihrer Koſtſpieligkeit unterbleiben muß. ...

Das dritte Neue war H. Kaminskis Streichquartett in F-Dur, vom Aachener Streichquartett mit viel treuem Dienſt am — undankbaren Werke geſpielt. Von Ernſt, Eigenart, auch Eigenwilligkeit ihres Schöpfers kündeten die kurzen, ſtraffen Sätze mit ihrer z. T. ziemlich aphoriſtiſchen Mitteilungsweiſe zwar unüberhörbar; aber das Was erſchloß ſich beim erſten Hören nicht. In einem beſonderen Trio-Abend lernten wir endlich Arenſkys Wk. 32, ein tonſchwelgeriſches d-moll-Trio kennen, deſſen Gepräge demjenigen des Kaminski-Quartettes ſchnurſtracks zuwiderlief, dafür aber das Platt-Sentimentale bedenklich nahe ſtreifende Teile aufwies. Wie turmhoch ſtand doch Mozarts, Beethovens und Brahmſens ſcheinbar viel kühl-„objektivere“, in Wirklichkeit jedoch aus einer im Vergleich zu Arenſky ungleich feiner veräſtelten und weitſchichtiger ausladenden Seele ſtammende Trio- und Quartettkunſt über dem grob-ſinnlichen Werke des Ruſſen!

Martha Fuchs, das Stimmwunder unſerer ſtädtiſchen Bühne, ſang gelegentlich eines Volkskonzertes Lieder von Brahms und Dvořák mit edlem Ton und den Gehalt voll ausſchöpfendem Vortrage. Im letzten Volkskonzert ſpielte Frieda Cramer (Leipzig) Bruchs g-moll Violinkonzert mit völliger Selbſtherrlichkeit in allem Techniſchen und reifſter Durcharbeitung des Ganzen. Leider beeinträchtigte der zu ſüße und nicht genügend tragende Geigenton die vornehme Geſamthaltung und -leiſtung der Künſtlerin etwas. (Wie übrigens M. Fuchs, in ihrem Falle aber wohl aus Überanſtrengung, auch nicht ganz das gab, was ſie bei friſchem Gebrauche der Kräfte hätte geben können.) Als Kammermuſiker von innerſtem Berufe lernten wir an dem Trio-Abend Peter Noever (Aachen, Klavier) und Konzertmeiſter F. Faßbender (Köln, Cello) von neuem ſchätzen. R. Zimmermann.

BADEN-BADEN. Von den bisherigen 8 Sinfoniekonzerten dieſes Winters war wohl das ausſchließlich b a d i ſ c h e n Komponiſten gewidmete, am intereſſanteſten. Der Freiburger Julius Weißmann erſchien mit einem Rondo, Profeſſor Kahn, jetzt Berlin, ſpielte ein Konzertſtück für Klavier und Orcheſter, dann die beiden Karlsruher Arthur Kuſterer und GMD. Philipp mit einer Sinfonie und einem Vorſpiel zum Drama Simſon von dem Badener Dichter Burte.

Es war intereſſant zu beobachten, wie ſich in dieſem Programm die Entwickelungslinien der jüngeren Generation in der Inſtrumentalmuſik brechen. Weißmann ſtellt ſich bewußt mit ſeinem Rondo auf den Boden der Romantik. Während bei Profeſſor Kahn die Kadenz als Ausdruck vollendeter Harmonik ihre Kraft zeigt, wird bei Kuſterer in einer zweiten Sinfonie das Kolorit zum integrierenden Faktor. Ein Übergewicht der Farbwerte über die Logik der Verbindungen tritt ein. Das führt zu überraſchenden neuen Klängen, denen aber in ihrer grübleriſchen Art etwas quälendes anhaftet, das in Philipps muſikaliſcher Geſtaltungskraft überbrückt wird und wieder zurückkehrt zur blühenden Melodie, die der inneren Spannkraft des ſchöpferiſchen Gedankens entſpricht.

Einen zweiten Einblick in ſinfoniſches Schaffen der Gegenwart vermittelte uns der Münchener Kapellmeiſter Adolf Winter mit Werken von Richard Zöllner (Muſik für Streichorcheſter), Gerhart von Weſtermann (3 Intermezzi für großes Orcheſter) und Clemens von Franckenſtein (Tanzvariationen für großes Orcheſter). Teilweiſe ließe ſich über dieſe Werke ſagen, daß das, was nur ſchildert und erregt, techniſch vorzüglich und intereſſant ſein kann, ohne damit ein Kunſtwerk zu bedeuten. So bei Zöllner. Atonale Stimmführung; wenn zwei Linien im Raume ſchwingen und nirgends eine andere Kraft iſt, die ſie innerlich bindet, ergibt ſich ſchließlich nur eine Verſchiebung der Klanggruppen. Erſt die geniale Geſetzmäßigkeit der Polyphonie, eingebaut in eine organiſche Entwickelung und Durchdringung des harmoniſchen Geſchehens mit neuen beziehenden und geſtaltenden Kräften ergibt das Weſentliche, das den Hörer packt und nicht nur intereſſiert. Weſtermanns Intermezzi geben da ſchon mehr in der Konſtruktion, der thematiſchen und motiviſchen Arbeit. Das dritte Werk iſt weniger problematiſch, voll reicher Melodik und in ſeinen weichen elegiſchen Grundfarben voll ſtarker und feiner Stimmung, für den Streicherſatz von großer Klangfülle. Außerordentlich lebhaften Beifall fand im V. Sinfoniekonzert die neben der IX. Sinfonie von Beethoven aufgeführte Kantate „Der Einſame an Gott“ von Philippine Schick. Das Werk erregte ja bereits auf dem letzten Duisburger Tonkünſtlerfeſt berechtigtes Aufſehen. Frau Schick hat die Worte Hermann Heſſes packend und tief ergreifend zum Tönen gebracht. Ein Werk voll melodiſcher Reichhaltigkeit, klarer durchſichtiger Zeichnung, ſtreng thematiſcher Verarbeitung bei flüſſiger kontrapunktiſcher Beherrſchung. Die dramatiſchen Spannungen wachſen aus dem muſikaliſchen Geſchehen. Es iſt zwar moderne, aber ge-

sunde moderne Musik. Außerordentliche Steigerungen sind durch den Rhythmus erzielt. GM. Mehlich leitete aufs Subtilste dieses Werk. An Solisten ragte in diesem Konzert Mia Neusitzer-Thoenissen mit der prachtvollen Beherrschung der Sopranpartie hervor und Rudolf Watzkes angenehmer Baßbariton.

In anderen Konzerten erfreute Riele Queling im Joachimkonzert mit ihrem schlackenreinen Geigenton und der rhythmischen Energie. Ein andermal schmetterte Louis Graveure sämtliche Plattenarien berühmter Tenöre. Überhaupt wir machen in Tenören. So sang ebenfalls der sehr sympathische Kölner Joseph Witt im Weihnachtskonzert Mozart und neulich ein Herr Riavez von der Berliner Staatsoper Rich. Wagner und ebenfalls Mozart.

Professor Karl Friedberg wirkte als Solist und Dirigent in einem wunderbaren Brahmsabend. C-Moll Sinfonie, B-Dur Klavierkonzert und Variationen über ein Thema von Haydn. An Sängerinnen hörten wir nur Frau Elsa Bauer in einem heiteren Abend mit Kompositionen von Ernst Mehlich, die großen Anklang fanden.

In der Oper brachten die Karlsruher Schwanda, den Dudelsackpfeifer in einer ausgezeichnet vorbereiteten Aufführung. Ferner gab es die Walküre und das Glöckchen des Eremiten, dessen verstaubte Niedlichkeiten man vergeblich neu poliert hatte. Es kommt darauf an, daß der Geist der Zeit in die Form des Werkes eingegangen ist, dann ist es ziemlich gleich, ob die Gestaltung sich in einem ganz aktuellen Rhythmus oder in einem alten Stil vollzieht. Dann, aber nur dann ist Aussicht, daß das Werk eben weil es im höchsten Sinne seiner Gegenwart genügt, auch für kommende Generationen noch etwas bedeutet. All die anderen, deren Reiz nur in der Spiegelwirkung der Zeit als solcher bestehen, versinken, wie sie auftauchen.

Elsa Bauer, Baden-Baden.

FREIBURG Br. Der letzte Bericht (Heft 10, Okt. 1929) enthielt den Hinweis auf die Nachfolgerschaft für den an Frankfurt a. M. abgegebenen GMD. Lindemann als Orchesterherrscher. Die Wahl eines Nachfolgers stellte nach Probedirigieren verschiedener Anwärter den vier Jahre an der Düsseldorfer Oper tätig gewesenen Kapellmeister Balzer an die Spitze von Oper und Sinfoniekonzerten. Er hatte sehr bald Gelegenheit, nicht nur in Freiburg sondern auch im weiten Rahmen des 1. Bruckner-Festes des Badischen Bruckner-Bundes, dessen Vorort ja Freiburg bildet, (s. Zeitschrift f. M. 1929 Heft 6, S. 347 und Heft 12, S. 823) seine hervorragende Eignung für Darbietung großer sinfonischer Werke mit der beherrschten und beseelten Wiedergabe des Riesenwerks der 8. Sinfonie von Bruckner in der ausverkauften Festhalle von Karlsruhe zu erweisen. Er hat seitdem mit ausgesprochenem Erfolg in maßvoller Abwägung der berechtigten Bedeutung der modernen Musikentwicklung in seinen Freiburger Sinfoniekonzerten an der weiteren Durchbildung unseres Orchesters gearbeitet. Das erste Konzert der neuen Spielzeit stand unter dem besonders leuchtenden Stern eines Gastdirigierens von GMD. Abendroth-Köln; die vielleicht bekannteste und so oft mißhandelte Ouvertüre der Romantik, die Freischütz-Ouvertüre, wurde durch ihn zu einer Offenbarung. Die 3. Bruckner-Sinfonie d-moll, die „Wagner-Sinfonie" entwickelte voll das Bruckner-Ethos. Das nächste Konzert unter Balzer brachte an bedeutungsvollen Gaben das schwierige, technisch glänzend von Alma Moodie bewältigte Violinkonzert h-moll von Pfitzner, der dritte Abend das impressionistisch so charakteristische Vorspiel zum „Nachmittag eines Fauns" von Debussy mit unserem trefflichen Soloflötisten Röhler, weiter die viel zu wenig bekannte Sinfonie d-moll von César Franck, deren Erstaufführung geradezu ein Sonderverdienst darstellt, und zum Schluß — leider unmittelbar nach dem von Alexander Brailowski in vertiefter Auffassung gebotenen 1. Klavierkonzert von Chopin — das Pendant zu dem amerikanischen „Pacifique 231" von Honegger, sein „Rugby" (mehr „mouvement" wie „symphonique"!). Einen besonders geschlossenen Eindruck hinterließ trotz der Inanspruchnahme eines ganzen musikgeschichtlichen Jahrhunderts das 4. Konzert mit der Oxford-Sinfonie von Haydn, deren „Presto" so ausgearbeitet, wie es von Balzer geschah, ein glitzernder Edelstein ist, mit dem Schumannschen Klavierkonzert, dessen außerordentlich sympathischer Interpret, der jugendliche Karl Herm. Pillney, sich hoffentlich einen Dauerplatz in unserem Konzertleben erobern wird, und endlich mit der tiefangelegten, für die Ursprünge der Moderne viel zu wenig in Betracht gezogenen, von Erfindung überquellenden Sinfonie Nr. 2, h-moll, von A. Borodin.

Die Jahreswende gehörte in musikalischer Beziehung in weitem Umfange unserem einheimischen Komponisten Julius Weismann und der Feier seines 50. Geburtstages am 26. Dez. 1929. Um die allseitige Würdigung des Liederkomponisten, des Kammermusikers, des Opernschöpfers, und nicht zuletzt auch des alemannischen Menschen und Freiburger Bürgers machte sich zunächst das Stadttheater mit einem sinfonischen Konzert (Rondo für Orchester op. 96, Rhapsodie für Orchester op. 96 und die Suite für Klavier und Orchester op. 97), verdient, in dem auch der Pianist und Dirigent gefeiert werden konnte. An die Bedeutung

des Kammermusikers für unsere Zeit des Suchens und Ringens aber auch des Beschreitens neuer Wege erinnerte eine eindringliche und nachhallende Feier, die die „Ortsgruppe des Reichsverbandes deutscher Tonkünstler" ihrem Vorsitzenden im Museum bereitete, und die später von dem hochstehenden „Quartett Otto Nies" wiederholt wurde. Sie brachte bei Beginn und nochmals am Ende des Abends eine Uraufführung des Streichquartetts e-moll Werk 102. Sein seelischer Gehalt ist aus dem Leben gegriffen. Seine Formen, eine Synthese von Sonate, Suite und Variation, schließen sich in knappen Formen zu einer Art Ringbildung der Rückkehr zum Schluß mit dem Gedanken des Eingangs zusammen, ein bedeutendes geistiges Geschehen wird aufs engste zusammengedrängt. Das in dieser Festzeit viermal erklingende Werk fand jedesmal ehrlichen und wärmsten verdienten Beifall. Ein drittes Festkonzert brachte den herzlichen Anteil der „Badischen Heimat", der Heimatsstadt des Komponisten zum Ausdruck. Seinen wuchtigen Abschluß bildete eine zweite Uraufführung, die seiner „18 Inventionen für Klavier" die, Meisterstücke der Formbeherrschung im Bachschen Geist und regster schöpferischer Phantasie, eine konzentrierte physische und psychische Leistung auch der Wiedergabe verlangen. Auch dies gewaltige Werk betont die Tatsache, die der Vortragende des Museumskonzertes, der Schriftsteller W. Herzog (bisher Basel, jetzt Berlin) hervorhob, daß die Abstempelung Weismanns zum „späten Romantiker" durchaus überholt und einseitig ist, daß er als selbstschöpferischer Musiker seinen eigenen Weg in Unabhängigkeit von „Richtungen" und Kompromissen geht.

An unbestritten erster Stelle gehaltvoller und das Geplätscher modernster Strömungen kritisch betrachtender Kammermusikpflege stehen nach wie vor die altbekannten Harms' Kammer-Konzerte. Der 60. Zyklus brachte u. a. das gedächtnisfrei spielende Wiener Streichquartett, die Berliner Sängerin Maria Basca mit dem uns benachbarten Karlsruher GMD Krips am Flügel, Gieseking, der in geschmackvollem Programme an die herrlich-jugendliche Klavier-Fantasie von Schumann charakteristische impressionistische Klangschöpfungen von Debussy und Maurice Ravel anschloß, Paul Grümmer, der mit seinem ebenfalls herrlichen jugendlichen Kammerorchester mit Proben der Kammermusik von Joh. Seb. und Phil. Eman. Bach und von Tartini ganz besondere Stürme des Beifalls entfesselte; zwischen diesen Gaben stand eigenartig und problematisch ein aus dem Manuskript gespieltes, 1929 komponiertes Kammer-Konzert B-dur, Werk 43a in einem Satz für je 2 Violinen, 2 Violon, 2 Violon da Gamba und Klavier von Adolf Busch; es versucht Brücken zu schlagen zwischen dem Kammermusikstil von J. S. Bach und heutiger auf Bach sich stützender Zeit. Der neue 61. Zyklus setzte verheißungsvoll mit einem Abend des klanglich auf kaum zu erreichender Höhe stehenden Guarneri-Quartetts ein; es brachte namentlich das Streichquartett F-dur von Tschaikowsky, dem sein Alter von 56 Jahren nichts von seiner Leidenschaft, Frische und seiner Bedeutung für unsere Zeit der Aufgeschlossenheit für echte nationale Musik genommen hat. Die von einem jüngeren Wiener Cellisten und Komponisten Hans Georg Zetter eingerichteten „Freiburger Kammerkonzerte" in einem neu eröffneten Musiksaal des alten Musikhauses Ruckmich haben sich eingebürgert und bieten viel Wertvolles. Ein 6. (französischer) Abend brachte der Welsch-Schweizerin Sopranistin Madeleine Marthe und ihrem glasklaren Organ besondere Triumphe, ein 7. (Beethoven-) Abend gründete sich auf ein Programm selten zu hörender Werke des Meisters und ein 8. zeitgenössischer Abend ließ namentlich Weismann und seinen talentvollen Sohn Karl August hervortreten. Bezwingend seelische Leistungen bot unsre einheimische Sopranistin großen Formats Bertha Gunderloh in Liedern von J. Weismann, R. Strauß und dem Badener Rich. Trunk.

Der Chorverein unter der neuen Leitung des Chordirektors Gustav Bier widmete sich Bachschen Kirchenkantaten, deren solistische Schwierigkeiten der Frankfurter Bassist Joh. Willy mühelos meisterte, in einem weiteren Konzert Brahms (Schicksalslied, ernste Gesänge) und Bruckner. In dessen 150. Psalm und im Tedeum wirkte solistisch mit vollem Erfolg die rührende Erscheinung der blindgeborenen Sopranistin Marg. v. Winterfeld-Berlin mit. Der Bariton der Berliner Staatsoper Schlusnus erzielte berechtigter Weise und trotz Konzerthochflut schon des Oktober einen gefüllten Paulussaal, und die gleiche Erfahrung in der großen Festhalle belohnte den strebsamen und fortreißenden Leiter und Stabführer des Arbeiter-Gesangvereins Ernst Ketterer für eine abgerundete chorisch hervorragende Wiedergabe von „Paradies und Peri".

Dr. v. Graevenitz.

MÜNCHEN. (Kirchen-Uraufführung.) „Der Kreuzweg", eine geistliche Kantate für 4stimmig gemischten Chor, eine Solostimme, Orchester und Orgel von dem bekannten Münchner Tonsetzer Wilhelm Müller erlebte unter Leitung von Josef Ruzek durch den Chorverein „St. Rupert" seine Uraufführung. Das Werk, dem ein Text aus dem Münsterer Gesangbuch

(1811 erschienen) zugrundegelegt ist, wurde vom Komponisten dem Papst Pius IX. zum 50jährigen Priesterjubiläum gewidmet. In wechselnder Folge von Chor und Solisten wird darin das äußere Geschehen beim Kreuzweg Christi geschildert und musikalisch gleichsam illustriert. Wer sich unbeschwert dieser gekonnten Musik hingibt, die sich übrigens in dem gut gestalteten Chor Nr. 12 (Seht, Völker!) zu lebendigster dramatischer Wirkung zusammenschließt, wird an ihrem Ernst, an ihrer Charakteristik (Solo Nr. 7 „Seht, wie entkräftet") und nicht zum wenigsten an der Reinheit und Innigkeit ihres Empfindungsausdruckes (Frauenchöre Nr. 4 und 8) seine Freude haben. Der Chorverein, das Orchester sowie der Solist M. Dietrich lösten die oft nicht gerade leichten Aufgaben mit gutem Gelingen. Dr. Max Decker war dem Orgelpart ein gewandter Anwalt. Im übrigen ist die Kirchenmusikpflege im Westen unserer Stadt eine nicht hoch genug anzuerkennende Tat, die dem Chor und Leiter alle Ehre machen.

Fr. Rein.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Die Berliner Festspiele sind nach offizieller Mitteilung auf die Zeit vom 23. Mai bis 16. Juni festgesetzt. Im Mittelpunkt des Festprogramms steht ein Beethoven-Zyklus unter Furtwängler von sieben Abenden mit hervorragenden Solisten. Neben einigen Neuheiten bringen die Opernhäuser zyklische Vorstellungen von Mozart, Wagner und Rich. Strauß. Lobenswert ist die Absicht, den Festspielen diesmal im Gegensatz zum Vorjahre eine breitere volkstümlichere Basis zu geben, namentlich durch die geplanten Nacht-Serenaden der Opern-Orchester in dem 5000 Personen umfassenden Schlüterhof des Berliner Stadtschlosses, sowie durch das große Sängerfest. Von auswärtigen Gastspielen hört man lediglich von zwei Konzerten der New Yorker Philharmoniker unter Toscanini, und einem Auftreten des Tenors der Mailänder Scala, Lauri Volpi. Unmittelbar an die Festspiele schließt sich das Musikfest „Neue Musik Berlin 1930". Der kommende Sommer verspricht also eine reiche musikalische Ausbeute, obgleich die Festlichkeit durch Nichtbeteiligung der Stadt selbst einen mehr privaten Charakter erhalten dürfte.

Das Tonkünstlerfest des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins" ist auf die Zeit vom 4. bis 8. Juni festgesetzt. Läßt sich das Zusammentreffen mit den Berliner Festspielen wirklich nicht vermeiden?

Anfang Juli findet in Elberfeld-Barmen das große Rheinische Sängerbundesfest statt. In drei Sonderkonzerten werden 36 Gesangvereine teilnehmen. Man rechnet mit einer Beteiligung von über 10 000 Sängern.

Das erste Musikfest der Stadt Wuppertal findet statt am 7., 8. und 9. Mai, und zwar ist am 7. Mai die Uraufführung von Herm. Grabners erster Oper „Die Richterin" vorgesehen mit dem Text von Franz Adolf Beyerlein nach Konrad Ferdinand Meyers Novelle, am 8. und 9. Mai die Aufführung von Mahlers achter Sinfonie. Das Fest steht unter der musikalischen Leitung Franz von Hoeßlins.

In Ergänzung unserer bisherigen Mitteilungen teilen wir die Termine des vorläufigen Programms für den Münchener Musiksommer mit: Die Aufführungen des „Totenmals" finden unter Leitung von Mary Wigman vom 20. Juni bis 2. September an dreißig Tagen statt. In Verbindung damit steht der Tänzer-Kongreß vom 18. bis 24. Juni. Die musikalischen Veranstaltungen beginnen am 24. April mit einem Gastspiel der Wiener Philharmoniker unter Furtwängler, am 16. Mai dirigiert Toscanini die New Yorker Philharmoniker, am 24. Mai konzertieren die Berliner Philharmoniker unter Furtwängler. Daran schließt sich vom 25. bis 30. Mai eine Bayerische Tonkünstlerwoche. Im Juni, Juli, August findet wöchentlich eine Mozart-Serenade im illuminierten Brunnenhof der Residenz statt. Vom 22. bis 25. Juli hält das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Berlin, seine Funkmusiktagung in München ab. Die Bayerischen Staatstheater beginnen mit ihren diesjährigen Wagner-Mozart-Festspielen am 21. Juli im Prinzregenten- und 22. Juli im Residenztheater. Im Anschluß an diese traditionellen Festspiele findet Ende August unter Mitwirkung der Komponisten eine Richard Strauß- und Hans Pfitzner-Woche statt.

Das 18. Deutsche Bachfest wird nicht, wie ursprünglich beabsichtigt, im Juni, sondern vom 4. bis 6. Oktober in Kiel unter Leitung von Fritz Stein stattfinden. Man rechnet für die Michaelisferien mit einer regeren Teilnahme, namentlich aus den Kreisen der Lehrer und Geistlichen.

Das erste Südwestafrikanische Bundesfängerfest findet am 19.—21. April in Windhuk statt.

Der Verein der Freunde der Wartburg wird seine „Wartburg-Maientage" in diesem Jahre am 24. und 25. Mai veranstalten. Im Programm ist eine Aufführung der „Meistersinger von Nürnberg" durch das Deutsche Nationaltheater Weimar und ein Konzert des Leipziger Thomanerchors vorgesehen. Anläßlich des 700. Todestages

Walthers von der Vogelweide wird Prof. Dr. Frdr. Castelle im Rahmen der Maientage einen Vortrag über diesen großen Minnesänger halten.

Auch Göttingen wird in diesem Jahre wieder seine Händel-Festspiele durchführen. Die Spielleitung wird wieder Dr. Niedecken-Gebhard-Berlin übernahmen.

Ein Mozart-Fest ist in Basel für den Mai 1930 beabsichtigt. Die Oberleitung liegt in Händen von F. Weingartner. Zur Aufführung gelangen Opernwerke, die C-moll-Messe, ein Sinfoniekonzert und Kammermusik.

Das Schweizerische Tonkünstlerfest 1930 findet Mitte Juni in Interlaken statt.

In Venedig wird vom 8.—15. September ein Internationales Musikfest geplant mit drei Orchesterkonzerten, einem Chorkonzert und drei Kammermusikkonzerten.

Die Beethoven-Feier in Bonn (25.—29. Mai) bringt am ersten Tage ältere deutsche Meister (Chor und Kammermusik), am zweiten Tage Pfitzner-Werke, an den folgenden Tagen Kammermusikwerke von Beethoven (u. a. letzte Klaviersonaten). Die Schlußfeier berücksichtigt auch Schumann, Mozart, Brahms. An der Ausführung sind u. a. beteiligt: Hollesche Madrigalvereinigung, Berber-Quartett, Rosé-Quartett, Lamond, Concertgebouw-Kammerorchester.

Beim Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, welches in den Tagen vom 4. bis 8. Juni in Königsberg stattfindet, werden folgende Werke zur Aufführung gelangen: Wolfgang v. Bartels, Sonate für Cello und Klavier; Conrad Beck, Der Tod des Oedipus, Kantate für Soli, gem. Chor und Orgel; Alban Berg, Konzertarie für Sopran und Orchester; Otto Besch, Adventskantate für gem. Chor, zwei Soli u. Orchester; Hans Ebert, Suite für kleines Orchester; Wolfgang Fortner, Fragment Maria, Kantate für Gesang, 5 Streicher und 3 Bläser; Alfred Fischer, 4 Kammerchöre a cappella; Stephan Frenkel, Violinkonzert; Hans Gal, Sinfonietta; Paul Groß, Musik für Bratsche und Blasinstrumente; Alf Jürgensohn, 6 Gedichte für eine Stimme und 5 Instrumente; E. G. Klußmann, Streichquartett; Nikolai Lopatnikoff, Sinfonie; Wilhelm Maler, Concerto grosso; Robert Oboussier, Trilogia sacra, Kantate für Soli, Chor und Orchester; Rudolf Siegel, Heldenfeier für Männerchor und Orchester; Heinz Schubert, Sinfonietta; Erwin Schulhoff, Divertimento für drei Bläser; Wladimir Vogel, Sinfonia fugata; Gerhard v. Westerman, 3 Intermezzi für Orchester; Hermann M. Wette, „Der Schneider in der Höll" für Chor a cappella.

Die Bayreuther Festspiele sind seit mehr denn 50 Jahren der sommerliche Sammelpunkt aller Freunde der Wagnerschen Kunst und sind eine deutsche Kulturangelegenheit, zu deren Offenbarung sich Besucher aus allen Ständen und Schichten zu einer Gemeinde zusammenfinden. Die Leitung der „Parsifal"-Aufführung wird, wie schon in den letzten 25 Jahren, Dr. Karl Muck übernehmen. Staatskapellmeister Elmendorff dirigiert den ersten, heute bereits ausverkauften „Ring" im Juli, und Siegfried Wagner wird den zweiten „Ring" im August dirigieren. Die Vorbereitungen zu den Festspielen sind in vollem Gange. Festspielleitung und Stadtrat arbeiten dabei Hand in Hand, um sowohl den künstlerischen sowie praktischen Anforderungen gerecht zu werden. Da die moderne Bühnenplastik einen viel größeren Aufbewahrungsraum erfordert als die alten Kulissen, wird jetzt hinter dem Festspielhaus ein großes Magazin errichtet, das sich zugleich als Malersaal verwenden läßt. Die Festspielanlagen sind nach den Plänen Allingers-Berlin von der Stadt umgestaltet worden. So ist eine Reihe neuer, staubfreier und schattiger Zugangswege zum Festspielhaus entstanden. Sehr zu begrüßen ist die Errichtung eines städtischen Verkehrsbüros für alle einschlägigen Auskünfte. Der Andrang ist bis jetzt sehr groß. Zu den Juli-Vorstellungen sind bereits alle Plätze vergriffen.

Die Internationale Gesellschaft für neue Musik, Sektion Deutschland, veranstaltet am 18. und 19. Juli dieses Jahres auf Einladung des Bades Pyrmont anläßlich ihrer Hauptversammlung einen Zyklus von drei Konzerten. Mitwirkende sind: Kapellmeister Walter Stöver, das Dresdner Philharmonische Orchester und der Magdeburger Madrigalchor unter Martin Jansen. Das Programm steht in den Hauptzügen bereits fest und wird demnächst veröffentlicht werden.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Die Bruckner-Gemeinde zur Pflege geistlicher Musik (e. V.) hat in ihrer letzten Generalversammlung einstimmig beschlossen, an einem Tage in jedem Jahr des Meisters durch einen besonderen Bruckner-Tag zu gedenken. Ehrenpflicht ist es darum für die berufenen Hüter der musica sacra, tatkräftig sich dafür einzusetzen, daß an diesem Tage möglichst in allen Kirchen Werke dieses wahrhaft frommen Meisters erklingen. Durch die Veröffentlichung der beiden Jugendmessen — C-dur-Messe (Orchester), F-dur-Messe (a cappella) — und eine Reihe anderer kleiner Kirchenmusikwerke ist heute selbst dem kleinsten Chor die Aufführung eines Bruckner-Werkes möglich geworden. Als Bruckner-Tag wurde der fünfte Sonntag nach Ostern (25. Mai) bestimmt. — Anfragen und Auskünfte über etwaige aufzuführende Werke erteilt die Bruckner-Gemeinde zur Pflege geistlicher Musik (e. V.), München, Maximiliansplatz 9.

In der Generalversammlung der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien wendete sich der Vorsitzende Vizepräsident E. Kraus gegen die Industrialisierung der Musik und geißelte mit scharfen Worten die heutigen Musikzustände und die modernen Musikbetriebe, die eine Spekulation auf die Konjunktur bedeuten. Wien werde nicht jedes verderbliche Experiment mitmachen, aber nicht im Alten ersticken, dafür sorge schon der gute Geist des Wienertums, das eine Auslese nach künstlerischem Empfinden treffen werde.

Die Internationale Gesellschaft für neue Musik, Sektion Deutschland, veranstaltet am 18. und 19. Juli dieses Jahres auf Einladung des Bades Pyrmont anläßlich ihrer Hauptversammlung einen Zyklus von drei Konzerten. Mitwirkende sind: Kapellmeister Walter Stöver, das Dresdner Philharmonische Orchester und der Magdeburger Madrigalchor unter Martin Jansen.

Die ordentliche Hauptversammlung der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer billigte die Geschäftsführung des Vorstandes und wählte mit überragender Mehrheit zum Vorstand die Herren: Dr. Richard Strauß (1. Vorsitzender), Max Butting (stellvertr. Vorsitzender), Arnold Ebel, Prof. Dr. Georg Schumann und Heinz Tiessen.

KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Zu der Notiz im Februarheft S. 137, über die Habilitation des Herrn Dr. Zenck (nicht Zenk) als Privatdozent für Musikwissenschaft an der Universität Leipzig ist zu ergänzen, daß Herr Dr. Zenck sich nicht speziell für die Musikgeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts, sondern für das Gesamtgebiet der Musikwissenschaft habilitiert hat. Dr. Zenck hat schon seit Jahren im Musikwissenschaftlichen Institut Übungen über Quellenkunde, Choralkunde, Paläographie, evangelische Kirchenmusik u. a. abgehalten und kündigt als Vorlesung für das kommende Sommersemester ein Kolleg über Mozart an. Außerdem hat Herr Dr. Zenck als Dozent der Musikgeschichte am Landeskonservatorium zu Leipzig Vorlesungen über die neuere Musikgeschichte gehalten. — Die Pflege der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts gehört seit Jahren zu den vornehmsten Aufgaben des Leipziger Musikwissenschaftlichen Instituts, das ja in seinem umfassenden Instrumentenmuseum hierfür ein vorbildliches Arbeitsmittel besitzt. Regelmäßige Kurse über Instrumentenkunde, die praktischen Übungen des Collegium musicum und öffentliche Vorführungen wirken für das Verständnis der Barockmusik, insbesondere Bachs, und greifen damit befruchtend in das Leipziger Musikleben ein.

Das Städtische Konservatorium Dortmund eröffnet mit dem 24. April 1930 das Sommersemester. Anmeldungen zu den Abteilungen der Fachschule, Seminar, Kirchenmusik, Opernschule, Orchesterschule, Solo- und Chorgesang nimmt das Sekretariat, Balkenstraße 34, Fernruf 21151, entgegen. Aufnahmen für Nichtberufsstudierende finden jederzeit statt. Prospekte werden auf Wunsch kostenlos zugesandt.

Pädagogische Lehrgänge der Bodeschule in Warnemünde. Vom 1. Mai bis 6. Juni findet unter Leitung von Dr. Rudolf Bode in Warnemünde ein pädagogischer Lehrgang statt, welcher vor allem bestimmt ist für Pädagogen der Leibes- und Musikerziehung, welche eine vertiefte Einführung in die Unterrichtsmethode Dr. Bodes anstreben. Dr. Bode leitet den Lehrgang persönlich. Der Unterrichtsplan umfaßt Gymnastik (Körperbildung, Bewegungslehre), Rhythmik (Schlagtechnik, Begleitung) und Vorträge. Das Preußische Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung hat die Schulaufsichtsbehörden ermächtigt, den Lehrern und Lehrerinnen, die an dem pädagogischen Lehrgang teilnehmen wollen, Urlaub zu erteilen, soweit es die Unterrichtsverhältnisse gestatten. Außer dem genannten Lehrgang findet ein weiterer sowie Ferienkurse im Juli statt. Prospekte versendet das Sekretariat der Bodeschule, Berlin-Wilmersdorf, Kaiserallee 49/50.

Eine Aufführung der „Beggars Opera" in originaler Gestalt hat das Studio des Institutes für Theaterwissenschaft an der Universität Köln vorbereitet.

Die angekündigte „Volksmusik- und Singschultagung" des Zentralinstitutes für Erziehung und Unterricht findet nunmehr endgültig vom 22. bis 25. April gleichzeitig in Bochum und Essen statt. Die Tagung wird mit der Eröffnung der Essener Städt. Singschule beschlossen.

Das deutsche Musikinstitut für Ausländer in Berlin veröffentlicht einen Jahresbericht, wonach es ohne jegliche staatliche Unterstützung arbeitet. Der Fehlbetrag in Höhe von 80 000 Mark (!) ist gedeckt. (Und für die kommenden Jahre?)

Sommerkurse der Schule Hellerau-Laxenburg (Schloß Laxenburg bei Wien). Der neue Bilderprospekt der diesjährigen Sommerkurse für Rhythmik, Gymnastik, Tanz und Musik ist soeben erschienen. Einem vielfachen Wunsch entsprechend, wird diesmal bereits vom 2.—28. Juni ein Kurs veranstaltet. Weitere Kurse: 3.—30. Juli und 4.—30. August. Die Einteilung erfolgt nach dem besonderen Interesse der Teilnahme in Gruppen für Pädagogen, Tänzer, Musiker usw. Neben der praktischen Arbeit werden namhafte Fachleute Vorträge und Kurse aus dem Gebiete der Psychologie, Heilpädagogik, der Theater- und Tanzgeschichte, Kostümkunde usw.

Bärenreiter-Blockflöten

in vier Stimmlagen: Sopran, Alt, Tenor, Baß

Edler charakteristischer Ton zu schöner Fülle ausgebildet, leicht anzublasen. Stilvolle Formen nach allen Vorbildern.

LITERATUR:

Waldemar Woehl / Blockflötenschule Mk. 3.50

Waldemar Woehl / Die Blockflöte (Kurze Einführung) Mk. —.80

Die Blockflöte / Ein Mitteilungsblatt beginnt Anfang 1930 zu erscheinen. Es unterrichtet Interessenten über neue Blockflötenliteratur und sonstiges Wissenswerte.

Ausführlicher Prospekt mit Abbildung und Preisen kostenlos.

Der Bärenreiter-Verlag zu Kassel

halten. Die Kurse verbinden ernsthafte Arbeit mit Erholung und Landaufenthalt in herrlicher Umgebung, die auch vielfache Sportgelegenheit bietet. Außer den allgemeinen Einführungs- und Fortbildungskursen wird in Verbindung mit dem „Austro-American Institute of Education" ein Kurs in englischer Sprache, ferner ein Sonderkurs für Kindergärtnerinnen und Hortnerinnen veranstaltet. — Auskünfte durch das Sekretariat der Schule Hellerau-Laxenburg, Schloß Laxenburg bei Wien.

Stipendien des Schweizerischen Tonkünstlervereins. Der „Schweizerische Tonkünstlerverein" setzt auch für dieses Jahr wieder eine bestimmte Summe aus als Studienunterstützung für Musikstudierende schweizerischer Nationalität oder für solche, die mehr als zehn Jahre in der Schweiz ansässig sind. Die vorgeschriebene Prüfung der Bewerber findet nicht mehr, wie bisher, im Juli, sondern im April statt. Anfragen und Anmeldungen sind unverzüglich an den Sekretär des S. T. V. Georges Humbert, Direktor des Konservatorium in Neuenburg, zu richten.

PERSÖNLICHES

Prof. Friedrich Brandes, der 20 Jahre hindurch in vorbildlicher Weise als Universitätsmusikdirektor in Leipzig gewirkt hat, tritt in den Ruhestand.

Kapellmeister Philipp Werner, Gründer der Chemnitzer Geigerschule und Dirigent des dortigen Sinfonie-Orchestervereins, beging sein 25jähriges Dirigentenjubiläum.

Sein 60jähriges Bühnenjubiläum feierte Robert Philipp, Tenor der Berliner Staatsoper.

Geburtstage.

Am 28. 2. beging der Nürnberger Komponist Erich Rhode seinen 60. Geburtstag. Rhode, der nach einer elfjährigen Berufstätigkeit als preußischer Offizier am Dresdner Konservatorium bei Schulz-Beuthen, Kutzschbach, Draeseke, Urbach, Eduard Reuß studiert hat, dann noch ein Jahr Schüler des Konservatoriums zu Sondershausen war, und seine Studien bei Thuille und Courvoisier in München fortsetzte, war an mehreren Bühnen als Opernkapellmeister tätig, zuletzt in Nürnberg. Nach dem Kriege betätigte er sich als Musikschriftsteller und Komponist. Besonderer Erfolg war ihm mit Kammermusikwerken und Liedern beschieden, die bisher eine stattliche Anzahl von Aufführungen erlebten. Zur Feier seines Geburtstages wird der Nürnberger Tonkünstlerverband einen Rhode-Abend geben. Einige Rundfunkstellen und sonstige auswärtige Vereinigungen werden Rhode'sche Kammermusik aufführen.

Seinen 60. Geburtstag feierte Musikdirektor Theodor Müngersdorf, eine der markantesten Erscheinungen des Berliner Chorwesens, Begründer des Reichsverbandes der gemischten Chöre Deutschlands, geschätzter Dirigent, Komponist, Gesangspädagoge.

Der erste Musikkritiker der „Kölnischen Volkszeitung", Karl Anton Stehle, feierte seinen 60. Geburtstag.

Der Kapellmeister Musikdirektor Sauer feierte in Bonn unter Anteilnahme der gesamten Stadt und der musikwissenschaftlichen Fakultät seinen 60. Geburtstag.

Der Nürnberger Pianist Georg Blum, der auch als Komponist hervortrat, feierte seinen 75. Geburtstag.

Berufungen u. a.

Intendant Otto Ockert, der das Stettiner Stadttheater seit zehn Jahren leitet, hat den Magistrat um Lösung seines Vertrages mit Ablauf dieser Spielzeit gebeten, da er infolge der beabsichtigten Abstriche am Etat ein künstlerisches Weiterarbeiten für unmöglich hält.

GMD. Dr. Cremer in Plauen, der seit 5 Jahren an der Spitze der dortigen städtischen Kapelle steht und erster Opernkapellmeister des Stadttheaters ist, hat einen Ruf an das Nationaltheater in Mannheim als Nachfolger Kapellmeister Jochums bekommen, dem er am 1. August folgen wird.

Der Magistrat in Münster in Westfalen hat beschlossen, den Vertrag mit dem städtischen GMD. Dr. von Alpenburg zu verlängern.

Der bekannte Wiener Komponist Hofrat Julius Bittner wurde von der türkischen Regierung zur Leitung einer neu zu gründenden Musikakademie in Angora, die vornehmlich europäische Musik pflegen soll, unter gleichzeitiger Auszeichnung mit dem Titel eines GMD. berufen.

Todesfälle:

† in Rom ist der Komponist und Dirigent Alfredo Martino, der am Lyzeum S. Cecilia lehrte, im Alter von 53 Jahren. Als Operndirigent am Costanzitheater und am Colontheater in Buenos-Aires wie als Autor von Vokalkompositionen war er geschätzt. Dr. Fritz Rose.

† der weltberühmte Choralgelehrte Dom. André Mocquereau, hochbetagt in der Benediktiner-Abtei von Solesmes.

† im Februar Frau Elisabeth Riemann, die Gattin des berühmten Musikgelehrten. Man hat nicht nur ein Recht, sondern fühlt sogar die Verpflichtung, dieser Frau zu gedenken, die in einer Weise ihrem Mann und ihrer zahlreichen Familie zur Seite gestanden ist, die weit über das gewöhnliche Maß hinausgeht. Hugo Riemann hat trotz seiner ganz außergewöhnlichen Arbeitskraft kein leichtes Leben gehabt, an Bedrängnissen fehlte es zu Zeiten ganz und gar nicht, und wäre Fr. Riemann nicht eine derart tüchtige, selbstlose, tatkräf-

tige und tapfere Frau gewesen, die übrigens auch in manchen Arbeiten ihrem Mann zur Hand ging, sonst wäre wohl manche wichtige Forschung unterblieben. Der trefflichen Frau sei in allen Ehren gedacht.

† in Düsseldorf Kammersänger Andreas Moers an den Folgen einer Magenoperation. Seine Verkörperung Wagnerscher Helden brachte Moers hohen Ruhm und führte ihn auch nach Bayreuth, wo er u. a. als Sigmund (Walküre) Triumphe erleben durfte, die seinen Namen in der ganzen internationalen Musikwelt bekannt machten. Bereits in Leipzig hatte Moers unter dem Einfluß von Nikisch häufig in Konzerten gesungen. Als er sich in Düsseldorf als Gesangspädagoge und Konzertsänger niederließ, entsagte er der Bühne völlig.

† in Leipzig der bekannte Pianist Télémaque Lambrino. Lambrino stammte von griechischen Eltern, wurde 1878 in Odessa geboren und studierte zunächst an der dortigen kaiserlichen Musikschule. Schon als Quartaner trat er erfolgreich in Konzerten auf. Seine künstlerische Ausbildung erhielt er an der Münchener Akademie der Tonkunst durch Kellermann, Beer-Walbrunn und Rheinberger; später war er noch eine Weile Schüler von Theresa Careño. Von Leipzig aus, wo er seinen ständigen Wohnsitz nahm, machte Lambrino weite Konzertreisen.

† Verlagsbuchhändler Martin Sander am 14. März im Alter von 70 Jahren in Leipzig. Martin Sander war der Inhaber der Verlags- und Sortimentsfirmen F. E. C. Leuckart. Als Inhaber des Musikverlages F. E. C. Leuckart hat er sich um die Pflege wertvollen musikalischen Kulturgutes ein besonderes Verdienst erworben. Er brachte u. a. eine ganze Reihe von Werken Richard Strauß' heraus, darunter die ersten Männerchöre, eine Reihe von Liedern, die sinfonische Dichtung „Ein Heldenleben", die „Alpensymphonie", auch sein letztes großes Männerchorwerk „Die Tageszeiten" und die „Fünf Gesänge des Orients". Weiter sind in seinem Verlage vertreten Siegmund v. Hausegger mit seiner „Natursymphonie", Kurt Atterberg, Georg Schumann, Felix von Woyrsch, Prohaska, Walter Braunfels, Joseph Haas, Armin Knab und viele andere mit einer großen Reihe bedeutsamer Werke. Der Verlag stand unter seiner Leitung in der Herausbringung großer Orchester- und chorischer Werke wie auch auf dem Gebiet der Kammermusik mit an führender Stelle. Ganz besondere Pflege ließ der Verlag dem Männergesang in seinen wertvollen Erscheinungen angedeihen. In Martin Sander ist wiederum dem deutschen Musikverlag eine der wirklich ideal veranlagten und fortschrittlich im guten Sinne wirkenden Persönlichkeiten entrissen worden, deren Verlust nur sehr schwer zu ersetzen sein wird.

† in Würzburg der langjährige Lehrer für Violine und Posaune am Staatskonservatorium für Musik Prof. Otto Träger.

BÜHNE.

Vorbildliche Werbearbeit leistet die Kölner Oper. Vor einigen Monaten ist von der Verwaltung der Kölner Städtischen Bühnen eine „Vereinigung der Opernfreunde" geschaffen worden, durch welche der Kölner Oper neue Besucher aus der näheren und weiteren Umgebung Kölns zugeführt werden sollen. Die Organisation umfaßt heute bereits nach dreimonatiger Werbearbeit über 10000 Mitglieder, die sich aus 81 verschiedenen Ortsgruppen zusammensetzen. Es mußten in den vergangenen Monaten bereits mehrere Fremdenvorstellungen angesetzt werden, die sämtlich ausverkauft waren. Die Organisation setzt ihre erfolgreiche Werbearbeit fort.

Die Opernbühne Hannovers brachte Rossinis „Angelina" in der Bearbeitung von Hugo Röhr, sowie Mark Lothars „Tyll" zur Aufführung.

In der Neubearbeitung von Carl Rößler gelangte „Orpheus in der Unterwelt" erstmalig in Mannheim zur Aufführung.

Die bis vor wenigen Jahren vollkommen vergessene Oper „Fatme" von Friedrich v. Flotow wurde von Benno Bardi neu bearbeitet und gelangt in dieser neuen Bearbeitung in Danzig zur Uraufführung.

Paul Hindemiths lustige Oper „Neues vom Tage" erlebte in Chemnitz ihre erste Aufführung mit gutem Erfolge.

Nach einer Notiz der „Bayerischen Staatsztg." nimmt die Meistersinger-Stadt Nürnberg die Ehre in Anspruch, die Geburtsstätte der ältesten deutschen Oper zu sein, und schreibt u. a.: Zu Beginn des 17. Jahrhunderts übersetzte der schlesische Dichter Opitz das italienische Schäferspiel „Daphne"; Schütz lieferte die Musik dazu, sie ist aber verloren gegangen. Das Werk hatte einen sehr günstigen Erfolg. Das gab dem Nürnberger Harsdorffer Veranlassung, ein deutsches Original-Libretto zu schreiben, dem er den Titel „Seelewig" (Ewige Seele) gab. Er ließ es von einem Nürnberger Organisten in Musik setzen. Das geschah um das Jahr 1630. Auf diese Weise entstand die erste deutsche Oper vor 300 Jahren in Nürnberg. Das vollständige Manuskript davon ist noch erhalten; in der von Prof. Dr. C. Beyer 1884 bei Göschen-Stuttgart herausgegebenen „Deutschen Poetik" ist es ausdrücklich erwähnt. Dieser ersten deutschen Oper scheint auch ein großer Erfolg beschieden gewesen zu sein. Als im Jahre 1678 das früher als erste Oper betrachtete Stück „Adam und Eva" im Hamburg zum ersten Male aufgeführt wurde, war die Harsdorffersche Oper

schon weithin bekannt. Denn ein die Hamburger Erstaufführung verteidigender Prediger erklärte, daß das Hamburger Werk vollständig der Harsdorfferschen Oper entspreche. Gleichwohl war die Nürnberger Erstlingsoper schon vor mehr wie fünfzig Jahren fast ganz vergessen. Heute ist sie nicht einmal mehr dem Namen nach bekannt.

Die Intendanz des Königsberger Opernhauses teilt mit, daß von einer Schließung nicht die Rede sein kann. Das Reich und der Staat Preußen haben die schon mehrere Jahre geleisteten Zuschüsse auch für das kommende Jahr wieder in Aussicht gestellt. Die städtischen Körperschaften haben gleichfalls mit großer Mehrheit eine Entschließung angenommen, daß die Königsberger Oper aus Gründen kultureller und sozialer Natur unbedingt aufrecht erhalten werden soll. Die Fortführung des Opernhausbetriebes für die nächste Saison kann somit als gesichert gelten. Über das gegenseitige Verhältnis der Zuschußsummen von Reich, Staat und Stadt sowie über die Höhe der Gesamtsubvention schweben noch Verhandlungen.

KONZERTPODIUM.

Das Staatskonservatorium für Musik in Würzburg brachte Max Regers Variationen und Fuge über ein Thema von Mozart op. 132, Hector Berlioz' Vier Orchesterstücke und Tschaikowskys Fantasie „Francesco da Rimini" zur Aufführung.

Anläßlich des großen Musikfestes, das von dem Mitteldeutschen Sängerbund im Mai dieses Jahres in Kassel veranstaltet wird, gelangt die dramatische Chorfantasie für gem. 8stimm. Chor und großes Orchester nach den Worten von Goethe „Gesang der Geister über den Wassern" von Ludwig Maurick zur Uraufführung.

Hugo Holle hat mit seiner Madrigalvereinigung auf einer mehrwöchigen Konzertreise in Westdeutschland, Holland und der Schweiz außerordentlichen Erfolg gehabt. — Die Vereinigung ist für das diesjährige Beethovenfest in Bonn verpflichtet worden.

Paul Geilsdorf-Chemnitz hat ein Oratorium beendet, das am Sonnabend, 5. April, in Plauen i. V. durch Kantor Paul Hertel seine Uraufführung erlebt. Das Werk trägt den Titel „Der verlorene Sohn", nach Worten der Heiligen Schrift und alter geistlicher Dichtung zusammengestellt von Lic. Wustmann, komponiert für 3 Solostimmen, Chor, Orchester, Orgel und Klavier.

Hermann Neumann, der Leiter des Musikvereins und der Chorgemeinschaft Speyer-Landau, hatte mit einem Abend „Zeitgenössische Musik" im Rahmen der sich stets größerer Beliebtheit erfreuenden Gesellschaftskonzerte seines Kammerorchesters, mit Werken von Sibelius, Atterberg (Suite für Violine und Viola und Streichorchester) und Richard Trunk, einen außergewöhnlichen Erfolg. — Im gleichen Konzert löste ein Divertiment für Violine und Viola von Ernst Toch, technisch vortrefflich gebracht von dem Künstler-Ehepaar Strauß-Höfer, Saarbrücken, insbesondere bei der Jugend, Begeisterung aus. — Am 25. Mai ds. Js. bringt Hermann Neumann als Einleitung des 900jährigen Domjubiläums im Kaiserdom zu Speyer mit dem Nationaltheater-Orchester Mannheim, namhaften Solisten und der oben genannten, in den letzten Jahren durch ihre schönen Leistungen im a cappella-Chorgesang die Aufmerksamkeit weiter, ernster Musikerkreise auf sich gezogenen Chorvereinigung Suters „Le Laudi". Am gleichen Tage erlebt eine Messe in d-moll für Soli, Chor und Orchester von H. Neumann ihre Uraufführung. — Der „Pfälzische Madrigalchor" bringt als pfälzische Erstaufführung am 12. Juli a cappella-Chöre von Waldemar v. Baußnern, der Musikverein Landau am 23. März Kaminskis „Introitus und Hymnus" und Suters „Le Laudi", ebenfalls als pfälzische Erstaufführung. Die Knabenchöre stellt die Oberrealschule (MD. Knörlein-Landau).

Im Rahmen eines Kammerorchesterkonzertes des Städtischen Musikvereins Trier gelangte ein von Karl Herm. Pillney entdecktes, einziges Klavierkonzert von J. B. Viotti zur ersten Aufführung. Dieses Konzert in G-dur, wohl bis jetzt das einzige bekannt gewordene Klavierkonzert Viottis, überrascht durch die blühende Frische des Klavierparts. Ein teils an Mozart, teils an Rossini erinnernder erster Satz eröffnet das reizvolle Werk, es folgt ein sehr schöner langsamer Mittelsatz von weihevoller Wirkung und ein effektvolles, brillantes Rondo. Unter der das Graziöse des Werkes betonenden Stabführung des Musikdirektors Peter Schmitz erfuhr die Novität eine hervorragende Wiedergabe. K. H. Pillney führte den Solopart mit gewohnter Meisterschaft durch.

Bachs „Kunst der Fuge" gelangte in der Davidschen Bearbeitung unter Leitung von GMD. Hoesslin am 29. März in Barmen zur rheinisch-westfälischen Erstaufführung.

Der Singkranz-Frauenchor Heilbronn a. N. brachte unter August Richard das „Stabat mater" von G. Pergolese, Geistliche Lieder für Frauenchor von Max Reger und den 137. Psalm von Franz Liszt zur Aufführung. Im gleichen Konzert spielte Konzertmeister Iwan Fliege die Kirchensonate für Violine und Orgel Nr. 2 in d-moll, op. 62 von Joseph Haas.

Der Ulmer Madrigalchor unter Musikdirektor Fritz Heyn veranstaltete in München ein Konzert mit Gesängen von Bateson, Hasler, Donati, Gastoldi, alten Volksliedern und gemischten Chören von Haydn.

Die Pianistin Irmgard Grippain-Gorges, Hamburg, hatte in Halle mit dem selten gespielten Klavierkonzert von A. Dvořák auerßordentlichen Erfolg.

Der „Singkranz Heilbronn a. N." brachte unter Kapellmeister August Richard aus dem Bühnenweihfestspiel „Parsifal" das Vorspiel, die Verwandlungsmusik, Abendmahlszene, Schluß des I. Aktes, Karfreitagszauber, Verwandlungsmusik, Titurels Totenfeier und Schluß des III. Aktes zur Aufführung.

Durch das Rosé-Quartett kam in Wien das 2. Streichquartett von Franz Schmidt zu erfolgreicher Uraufführung.

Kammersänger Fritz Krauss vom Nationaltheater in München sang in Hamburg unter Leitung von Eugen Pabst mit großem Erfolg im Psalmus Hungaricus von Kodaly und im Te Deum von Walter Braunfels.

Das neue Streichquartett op. 35 von Hans Gal gelangt in Wien durch das Rosé-Quartett zur Uraufführung.

Ein neues „Requiem" von Windsperger wird am Karfreitag unter GMD. Dr. Weißbach in Düsseldorf uraufgeführt.

Das Kammerorchester zu Basel brachte von Paul Hindemith die acht Stücke für Streichorchester op. 44, das Bratschenkonzert op. 36, Nr. 4 mit dem Komponisten als Solisten zu erfolgreicher Aufführung.

Der Konzertverein München brachte in einem Volks-Symphoniekonzert unter Mennerich eine Kanzone Johann Kaspar Kerlls in der Bearbeitung von Hans F. Redlich zur Uraufführung.

Heinrich Kaminskis Fuge in fis-moll gelangte unter Hausegger in der Orchesterbearbeitung von Schwarz durch die Münchener Philharmoniker zur erfolgreichen Aufführung.

Prof. H. K. Schmid brachte mit dem Oratorienverein Augsburg die Hymnen an die Kirche „Sursum corda" von Arthur Pichler für gemischten Chor, Soloquartett, Orchester und Orgel zur erfolgreichen reichsdeutschen Uraufführung.

Prof. H. Schindler, Würzburg, brachte im II. Geistl. Konzert mit zeitgenössischen Werken neben Erstaufführungen von Grabner und Lindberg zusammen mit Sophie Hoepfel die Uraufführung von Vier Gesängen für Sopran und Orgel von Armin Knab heraus. Die Lieder (erschienen bei Leuckart) stellen eine wertvolle Bereicherung dieser sonst spärlichen Originalliteratur dar.

Der ungarische Geiger Zoltan Zzekely, ein Schüler Hubays und Kodalys, der Stradivaris Michelangelo-Instrument spielt, aber mehr durch lyrische Innigkeit und elegante Technik als Fülle des Tones fesselt, hob in einem römischen Konzerte ein neues Werk des Florentiner Komponisten Mario Castelnuovo-Tedesco: Symphonische Variationen für Violine und Orchester aus der Taufe. Das Werk, das mit einer Chaconne beginnt und durch einen modernen Foxtrott hindurch zu reiner Formgebung zurückkehrt, hinterließ einen problematischen Eindruck.

Dr. Fritz Rose.

Eine interessante Uraufführung fand in Basel statt. A. S. Huber, der Basler Musikgelehrte, stöberte in der Berliner Staatsbibliothek die 1623 gedruckte Partitur der „Historia der fröhlichen und siegreichen Auferstehung unseres einzigen Erlösers und Seligmachers Jesu Christi" von Heinr. Schütz auf, bearbeitete sie, fügte vier Psalmen von Schütz ein (da im Original nur wenig Ensemblesätze vorhanden sind), und die Sängervereinigung Basel unternahm, als Auftakt zur Feier ihres 25jährigen Bestehens, die Uraufführung. — Soweit die Notiz, zu der zu bemerken ist, daß die betreffende Historia schon seit langem „aufgestöbert" und in der Gesamtausgabe der Schützschen Werke jedem zugänglich ist, ferner auch in einer Bearbeitung des Bärenreiterverlags.

In einem von Dr. Hermann Matzke geleiteten akademischen Konzert zugunsten der „Studentennot" der Breslauer Hochschulen gelangten durch Herta Böhlke, die erste Altistin der Breslauer Oper, vier Lieder des Dirigenten mit dem Komponisten am Klavier zur Uraufführung, deren Erfolg die gesamte Tagespresse in bemerkenswerter Weise anerkannte.

Walter Niemann erspielte sich als Pianist mit Vortrag eigener Klavierwerke in Bamberg und Nordhausen einen hervorragenden Erfolg.

Richard Schiffner hatte mit eigenen Kompositionsabenden in verschiedenen Städten Anerkennung gefunden.

Kurz nach seinem 75. Geburtstag veranstaltete Bertrand Roth seinen letzten Musikabend. Mit der Schließung des Musiksalons Roth verliert das Dresdener Musikleben einen Kunstfaktor von besonderer Bedeutung für die junge Kunst, die der Veranstalter in selbstloser, unermüdlicher Weise pflegte und förderte.

Bodo Wolf's Motette für Frauenchor op. 40, auf Worte des Grimm'schen Märchens „Das Totenhemdchen", wurde für diese Saison in Breslau, Darmstadt, Frankfurt a. M. und New York zur Aufführung angenommen.

Ein interessantes Konzert mit „Alter Hausmusik" veranstaltete die Ortsgruppe Leipzig des „Bayreuther Bundes der deutschen Jugend". Zur Aufführung gelangten Werke des 17.—18. Jahrhunderts (Albert, A. Krieger, Sperontes, Rathgeber, Joh. Seb. Bach, Joh. Christ. Bach u. a.).

Werke von Hans Fleischer gelangten mehrfach zu erfolgreicher Darstellung. Seine „Vierte Sinfonie" wurde in Gelsenkirchen unter MD. Paul

Belker uraufgeführt, der Kieler Rundfunk brachte ein „Konzert für Streichorchester", sowie ein „Konzert für Streicher, Flöte und Klarinette" zu Gehör.

Vor nicht weniger als 300 000 Hörern haben bisher Aufführungen des dramatischen Oratoriums „Quo vadis" von Felix Nowowiejski stattgefunden. Mit 220 Aufführungen bildet das Werk wohl die erfolgreichste Oratorien-Novität der letzten Jahrzehnte. Das Chorwerk gelangt außer in Deutschland demnächst auch im Ausland zur Wiedergabe, und zwar u. a. im Dom zu Oslo (Norwegen), in Agram, Belgrad und in der Krönungskathedrale in Budapest.

Die Uraufführung von Hans Pfitzners soeben vollendeter Chorfantasie „Das dunkle Reich" findet im Oktober statt, und zwar gleichzeitig im Leipziger Gewandhaus unter Bruno Walter und im Kölner Gürzenich unter Pfitzners eigener Leitung.

Der Komponist Paul Kletzki, der letzthin die deutsche Staatsangehörigkeit erworben hat, brachte in den Sinfoniekonzerten in Lübeck die Orchester-Serenade von Kurt Thomas mit außerordentlichem Erfolg zur ersten dortigen Aufführung.

Hans Knappertsbusch brachte mit großem Erfolg in Budapest die Orchester-Suite „Dem Lande meiner Kindheit" von W. v. Baußnern zur ungarischen Erstaufführung.

KIRCHE UND SCHULE.

Die Matthäuspassion von Schütz erfuhr in Regensburg unter Studienrat Röser durch den Chor der Oberrealschule eine ausgezeichnete Aufführung.

Wie auch in Orten, die bis dahin kirchenmusikalisch so gut wie nichts boten, die heutigen kirchenmusikalischen Bestrebungen feste Gestalt anzunehmen beginnen, erkennt man an dem Kantaten-Abend, den Kantor Gustav Brand zum zehnjährigen Bestehen der von ihm geleiteten Kantorei Gautzsch bei Leipzig am 9. März veranstaltete. Der Abend brachte zwei biblische Szenen von H. Schütz (Pharisäer und Zöllner, Der 12jährige Jesus), ferner zwei Kantaten von Buxtehude und Bach (Ihr lieben Christen und Lobe den Herren). Ein herzliches Glückauf zum Wirken im zweiten Jahrzehnt!

Als Nachfolger des verstorbenen G. R. Prof. Dr. Karl Weinmann wurde Prof. Dr. h. c. Carl Thiel, langjähriger Lehrer an dem Kgl. Akademischen Institute für Kirchenmusik in Berlin, zum Direktor der Kirchenmusikschule Regensburg berufen. Er ist der vierte Direktor dieses berühmten Cäcilianischen Institutes, an dem Angehörige aller Nationen studierten. Thiel beabsichtigt die Regensburger Kirchenmusikschule zu reorganisieren und ihren Wirkungskreis zu erweitern. U. a. schweben Verhandlungen wegen der Berufung des Passauer Domorganisten Dunkelberg als Lehrer für Orgelspiel.

Das Institut für Kirchen- und Schulmusik in Königsberg Pr. unter Leitung von Studienrat Kühn veranstaltete ein Konzert mit englischer Musik der Shakespeare-Zeit, das einen anregenden Verlauf nahm. Zum Vortrag gelangten u. a. Madrigale und Virginalmusik.

G. Fr. Händels Passionsmusik nach B. H. Brockes, ein fast unbekanntes Werk des Meisters, wird in der Bearbeitung und Einrichtung von Johannes Platz (Gößnitz) am 6. April d. J. in der Stadtkirche zu Gößnitz i. Thür. unter der Leitung des Bearbeiters ihre erste Aufführung erleben. Infolge der geringen Anforderungen an Chor und Orchester, des wirkungsvollen Aufbaus und des Reichtums an wundervollen Sologesängen dürfte dem Werke in dieser Bearbeitung größere Verbreitung bevorstehen.

Die „Literatur für Violine und Orgel von 1700 bis zur Gegenwart" bringt in ihren bemerkenswertesten Werken in einem Zyklus von 15 Sonntags-Nachmittag-Konzerten Kantor Richard Paul, Mülsen St. Jakob i. Sa. (Violine) mit Studienrat Franz Thalemann, Zwickau (Orgel) in der Kirche zu Mülsen St. Jakob zur Aufführung. Jedes Programm enthält größere Werke alter Meister und neuerer Komponisten. Das erste Konzert fand am 16. Februar statt mit Werken von J. F. Biber (2 Sonaten, Passacaglia c-moll), Henri Marteau (Prélude) und Ch. Gounod (Vision de Jeanne d'Arc), das zweite Konzert Mitte März mit Sonaten von Locatelli und Porpora, sowie 2 Stücke von Karl Hoyer. Diese Veranstaltung dürfte wohl die erste ihrer Art sein.

Eine Musikalische Abendfeier in der Andreaskirche zu Leipzig bot unter Mitwirkung von Agnes Leydhecker und dem Organisten Gg. Winkler Orgelwerke und Sologesänge von Otto Frickhoeffer (Berlin).

Regen Zuspruches erfreuen sich die vom Chor der Herz-Jesu-Kirche aufgeführten Motetten Kurt Doeblers (Berlin), die in Musikerkreisen steigende Beachtung verdienen.

Der Beethoven-Chor und das Orchester der Städtischen Oberrealschule und des Reform-Realgymnasiums Berlin-Spandau veranstalteten unter Leitung von Kurt Krenz ein anspruchsvolles Konzert mit Werken von Bach, Gluck und Händel.

Die Bruckner-Orgel von St. Florian steht vor dem Verfall, und die bisher eingegangenen Spenden sind bei weitem nicht ausreichend. Es fehlen noch 30 000 Mark für die dringend notwendige Reparatur. Ein von den bedeutendsten Persönlichkeiten des Musiklebens unterzeichneter Aufruf (u. a. Abendroth, Braunfels, C. v. Franckenstein, Furtwängler, v. Hausegger, Pfitzner, Gg. Schumann, v. Waltershausen) bittet um Einzahlung von Spenden auf Postscheckkonto „Bruckner-Orgel" Nr. 440 (München) oder Bayerische Vereinsbank, München.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER.

Hans Pfitzner ist zur Zeit mit der Komposition einer neuen Oper, betitelt „Das Herz", Text von Hans Mahner-Mons, beschäftigt. Das Werk wird im Verlag Adolph Fürstner in Berlin erscheinen.

Paul Hindemith hat ein neues Konzertstück für Bratsche und Kammerorchester vollendet, das demnächst Wilhelm Furtwängler mit dem Komponisten als Solisten aus der Taufe heben wird.

Siegfried Kallenberg vollendete die Komposition eines Liederzyklus „Die Liebeslieder der Haitang" aus dem „Kreidekreis" von Klabund in der Besetzung für einen Koloratursopran, Flöte, Violine und Harfe.

Igor Strawinsky ist nach Mitteilung der „Prager Presse" mit der Komposition einer Sinfonie beschäftigt, die das Bostoner Sinfonie-Orchester anläßlich seines 50jährigen Jubiläums zum 1. Oktober bestellt hat. „Es wird ein knappes, konzentriertes Werk werden. Man schreibt, wie man spricht: kurz und typisch".

Der bekannte italienische Komponist Gian Francesco Malipiero vollendete seine Trilogie: Das Mysterium von Venedig, die — wie der Titel andeutet — eine Verherrlichung der Lagunenstadt und ihrer zauberischen Anziehungskraft in Tonbildern darstellt. Ein zweites Werk des Tondichters in zwei Akten betitelt sich: Nächtliches Turnier. Es handelt sich um eine Art von „Nocturnes" in neuer Auffassung. Ein Mann, der einem Liede den Tod seiner Liebe zuschreibt, sucht den Sänger dieses Liedes, um sich zu rächen. Mit dem Feinde, den er trifft und tötet, zerstört er zugleich die Musik seiner Seele und den Sinn seiner Existenz.

Dr. Fritz Rose.

Alexander Tansmann hat eine Oper vollendet, die sich „Die kurdische Nacht" betitelt.

Der Münchener Komponist Heinrich Schalit hat die Komposition eines Chorzyklus „Hymnen der Seele", vier Gesänge für gemischten Chor a cappella (op. 27), nach Gedichten des Jehuda Halevi, deutsch von Franz Rosenzweig, vollendet.

Kurt Weill arbeitet an einer beabsichtigt primitiven Schul-Oper, die den Titel „Lehrstück vom Ja-Sager" tragen soll.

Franz Höfer ist mit der Vollendung einer vierten Oper beschäftigt: „Belsazars Fest".

VERSCHIEDENES.

In einer Klosterbücherei soll von dem berühmten spanischen Violonisten Manén das Originalmanuskript eines bisher unbekannten Werkes von Beethoven für Violine und Orchester aufgefunden worden sein.

Die Sammlung des Oberschlesischen Volksliederarchivs, die seit 1. April 1928 geführt wird, hat bereits am 31. Dezember vorigen Jahres insgesamt 2404 Oberschlesische Volkslieder-Texte mit Melodien aufzuweisen gehabt. Aus den verschiedensten Teilen des Landes findet die Sammlung nachhaltigste Unterstützung, was im Interesse der Volksliedkunde wärmstens zu begrüßen ist.

In der Städtischen Bibliothek zu Bergamo hat der künftige Biograph des Opernkomponisten Gaetano Donizetti (1797—1848), der Schriftsteller G. Donati-Petteni, eine große Anzahl bisher unbekannter Briefe des berühmten Verfassers der „Regimentstochter", der „Lucia von Lammermoor", des „Liebeselixiers" und des „Don Pasquale" aufgefunden. Die Briefe sind an Luigi Spadaro del Bosch und den Dichter Pietro Saladino in Messina gerichtet und bringen schätzenswerte Beiträge zur Kenntnis des unglücklichen Komponisten. Ihre Veröffentlichung steht bevor.

Dr. Fritz Rose.

Neue Dokumente aus dem Leben Stradivaris. Die biographischen Daten und Lebensumstände des größten Geigenbauers aller Zeiten Antonio Stradivari (1644(5)—1737), sind bekanntlich noch wenig aufgeklärt. Bei Nachforschungen im Notariatsarchiv der Stadt Cremona hat jetzt Oberst Bonetti, der der Verwaltungskommission des Stradivarimuseums angehört, die Akten aufgefunden, mit welchen der Meister seine Söhne Francesco (1671—1743) und Omobono (1679—1742), gleichfalls hervorragende Geigenbauer, als Teilhaber in seine Werkstätte aufnahm. Aus Randbemerkungen auf den Dokumenten geht hervor, daß Stradivari sich keineswegs, wie alle Biographen versichern, in engen Vermögensverhältnissen befand. Vielmehr besaß er danach ein Vermögen, das eine Million überschritt. Die peinliche Genauigkeit der Aufzeichnungen zeigt ihn als geschäftsgewandten und erfahrenen Kaufmann.

Dr. Fritz Rose.

Blech und Zinn. Leo Blech dirigierte einmal das Werk eines jungen Komponisten, der viele Freunde im Publikum zählte. Nach Beendigung des Stückes wandte sich ein begeisterter Verehrer des Dirigenten an seine Begleiterin mit den Worten: „Nun, was sagen Sie? Das ist eben Blech!" „Verzeihung", mischte sich ein ungefragter Dritter in das Gespräch, — „aber ich erlaube mir zu bemerken, daß Sie von moderner Musik nichts verstehen!" Diese lustige Anekdote erinnert an ein Erlebnis des berühmten Tenors Stagno, der auf Deutsch Zinn hieß. Stagno hatte bei einem Gastspiel in Montecarlo einen silbernen Pokal zum Geschenk erhalten, den ein eifriger Zollbeamter beim Überschreiten der italienischen Grenze in seinem Reisegepäck entdeckte. Ein Bekannter des Tenors, der der Visitation beiwohnte, flüsterte dem Beamten zu: „Sehen Sie nicht ... es ist Stagno!" Und der andere entrüstet und überlegen: „Oho! —

Glauben Sie, wir könnten nicht Silber von Zinn unterscheiden. Das hier ist Silber!" F. R.

Eine neue Theaterkunst. Aus München wird uns mitgeteilt, daß dort in aller Stille ein Werk zugerüstet wird, daß zwar keineswegs die traditionellen Ausdrucksformen des Theaters zerbricht, ihm aber neue und überaus zwingende und künstlerisch ganz hochwertige Ausdrucksformen zutragen kann. Zunächst einmal wird das Licht als Vermittler einer Empfindung oder gedanklichen Vorstellung einbezogen und verwertet. Man muß sich das so vorstellen: wenn wir einer Musik ganz intensiv zuhören, so hat man oftmals mit den Tönen auch Farben zu sehen vermeint, und zwar nicht nur Farbstreifen oder einzelne, aufgelöste Farbflecken, sondern auch farbige Formen-Bilder. Solche farbigen Formenbilder läßt nun diese neue Münchner Bühne — sie heißt Chorische Bühne — vor unseren Augen sichtbar und lebendig werden. Dergestalt, daß diese Lichtformen einmal aus sich heraus einer Empfindung Ausdruck geben, ein andermal die von anderen Momenten oder Faktoren heraufgerufene Empfindung begleiten und unterstreichen. Diese gleiche, man möchte sagen: psychische Verwendung des Lichtes will die Münchner Chorische Bühne nun auch dem Tone geben. Wir wissen, daß der Ton der Kirchenglocken, der über die Gassen und über die Felder geht, unsere Herzen feierlich aufruft; daß die Feuerglocke schreckhaft durch unsere Glieder fährt oder die Signalpfeife einer Fabrik uns jäh anspringt. Diese suggestive Macht, die vom Tone ausgeht, nutzt die Chorische Bühne und fügt den Raumton in vielfacher und vieldeutiger Abwandlung in das Werk ein. —

Suche nach bayerischen Volksliedern. Um altes, volkstümliches Liedergut, soweit es sich noch in den bayerischen Bergen erhalten hat, aufzufinden, veranstaltete die Deutsche Akademie gemeinsam mit der Deutschen Stunde in Bayern ein Preissingen in Egern am Tegernsee. Zur Teilnahme, die Unbemittelten durch Stiftungen ermöglicht worden ist, hatten sich 400 Bewerber gemeldet. Dem am 29. März stattgehabten Ausscheidungssingen folgte am nächsten Tage ein ländlicher Unterhaltungsabend, bei dem die besten, möglichst unveröffentlichten Lieder preisgekrönt und von der Deutschen Stunde übertragen wurden.

Claudio Monteverdis, des großen Meisters der italienischen Musik um 1600, des ersten genialen Opernkomponisten sämtliche Werke, soweit sie uns erhalten sind, werden jetzt in einer schönen Gesamtausgabe, die der Verlag der Universal-Edition herausbringt, allgemein zugänglich gemacht. Leiter der Ausgabe ist der bekannte italienische Komponist G. Francesco Malipiero, der für die notengetreue Wiedergabe der Originale sorgt. Vier Jahre nach Erscheinen des ersten Bandes liegen heute in zehn Bänden sämtliche Madrigale vor, die nicht nur für den historisch Eingestellten, sondern bei der mit den Jahren immer reger werdenden Vorliebe für die Musik der Vor-Bachschen Zeit, auch dem ausübenden Musiker eine kaum überſehbare Fülle interessantesten Stoffes bringen. Ungewöhnlich schön ist die Ausstattung der Bände, die die Titel der frühesten Ausgaben und die Widmungen und Vorworte Monteverdis in Faksimile reproduzieren.

Der „Verband Deutscher Orchester- und Chorleiter" erläßt in seinen neuesten Mitteilungen einen Aufruf an die Dirigenten, sich einer Aktion zur Wahrung des Urheberrechts bei Aufnahmen von Musik zwecks mechanischer Verbreitung zu beteiligen. „Die Entwicklung geht offensichtlich dahin, daß mehr und mehr die Benützung von Schallplatten — demnächst wahrscheinlich auch von Tonfilmen — an die Stelle der persönlichen Tätigkeit des Dirigenten tritt. Soll unter diesen Umständen eine materielle Lebensmöglichkeit für die Dirigenten noch weiterhin vorhanden bleiben, so muß ihre Tätigkeit bei Herstellung einer Vorrichtung, die eine mechanische Wiederholung der betreffenden Aufführung ermöglicht, so honoriert werden, daß sich ein Aequivalent für die nunmehr fortfallenden Einnahmen des Dirigenten ergibt. Die Verträge, die von den Herstellern der Vorrichtungen mit den Dirigenten (und sonstigen ausübenden Künstlern) geschlossen werden, enthalten regelmäßig eine Klausel, durch welche der Dirigent zugunsten des Herstellers auf sein Urheberrecht verzichtet. Seine Einnahme aus der Leistung, die zur Herstellung der Vorrichtung dient, beschränkt sich auf ein Honorar, das in der Regel noch nicht einmal die normale Höhe eines Konzerthonorars erreicht. In einzelnen, immer selteneren Fällen wird noch eine sogenannte „Lizenz" vereinbart, durch welche dem Dirigenten ein geringer Anteil am Erlös der Vorrichtungen gewährt wird. Eine Änderung dieser Verhältnisse kann nur herbeigeführt werden, wenn die Dirigenten sich geschlossen weigern, für die Hersteller von Vorrichtungen für Instrumente, die der mechanischen Wiedergabe für das Gehör dienen, tätig zu sein, falls ihnen der Verzicht auf das ihnen zustehende Urheberrecht zugemutet wird."

Die „Arbeitsgemeinschaft Didam'scher Chöre" (Mitglied des Deutschen Arbeitersängerbundes) hat sich ab 1. April 1930 unter dem Namen „Volkssingakademie Leipzig, e. V." unter der musikalischen Leitung ihres Dirigenten Otto Didam neu organisiert. Die „V. S. L." setzt sich zusammen aus einem gemischten Chor, einem Männerchor, einem Jungen-Chor und einem Kinderchor und zählt etwa 500 Mitglieder. Der Leipziger Volkschor und der Sängerchor Leipzig-Zentrum-Süd bilden die Stammchöre, während der Leipziger

Jugendchor der Sozialiſtiſchen Arbeiter-Jugend und der Volkschor Wurzen als unterſtützende Chöre angeſchloſſen ſind.

Bei der nunmehr für den 10. April ds. Js. im Nationaltheater in München feſtgeſetzten Uraufführung der Oper „Der weiße Pfau", Text von Franz Adam Beyerlein, Muſik von Arthur Piechler, wird erſtmalig ein völlig neues Orcheſterinſtrument, genannt Aliquotflöte, benutzt werden. Das von dem Komponiſten Piechler erfundene Inſtrument ſtellt die Firma G. F. Steinmeyer u. Co. in Oettingen her, die auch die berühmte, größte Orgel der Welt im Dom zu Paſſau erbaut hat. Die Aliquotflöte vereinigt in ſich die Vorzüge des Flötentones mit der naſalen Färbung etwa einer Oboe. Dadurch erhält das Inſtrument einen weichen, prickelnden Ton, der ſowohl zur getragenen Soloſtimme als auch beſonders zu Arpeggien geeignet iſt. Hierin dürfte es der Celesta und Harfe weit überlegen ſein, da der Ton unbegrenzt angehalten werden kann und auch vom *pp* bis zum *f* lückenlos ſchwellbar iſt. Außerdem kann das Inſtrument im *pp* in liegenden Akkorden den Effekt einer Fernwirkung hervorbringen. Seine Handhabung iſt denkbar einfach. Es iſt ein leicht transportables Taſteninſtrument mit dem Umfang c—c^4 (4 Oktaven).

FUNK UND FILM.

Der Weſtdeutſche Rundfunk in Köln bereitet die Uraufführung des neuen großen Requiems von Knüppel vor.

Zum muſikaliſchen Leiter der Rundfunkſtelle in Wien wurde Prof. Kabaſter-Graz in Ausſicht genommen.

Die Funkſtunde Berlin nimmt ſich beſonders um das Schaffen Arthur Honeggers an und brachte u. a. zur Aufführung „Pacific", „Rugby", „Pastorale d'été", das Klavierconcertino, „Chant de Nigamon" und die Fédra-Suite.

Robert Tauts hat ein Violinkonzert mit Orcheſter in einem Satz vollendet, deſſen Aufführung zunächſt von den Rundfunkſendern Stuttgart und Wien vorgeſehen iſt.

Das April-Programm der Mitteldeutſchen Sender ſieht an beſonderen muſikaliſchen Veranſtaltungen am 2. April einen modernen Muſikabend vor, in welchem Arthur Honeggers „Skating ring" und Ernſt Blochs „Amerika", bisher in Deutſchland noch nicht geſpielt, unter Alfred Szendreis Leitung zur Aufführung gelangen. GMD. Schuricht-Wiesbaden dirigiert am 8. April das Dresdner Philharmoniſche Orcheſter mit folgendem Programm: Beethoven, Leonoren-Ouvertüre 3, Schubert, 7. Sinfonie, Muſſorgski, Bilder aus einer Ausſtellung und Strauß, Tod und Verklärung. Li Stadelmann bringt am 10. April zeitgenöſſiſche Cembalomuſik zum Vortrag, GMD. Guſtav Brecher dirigiert am 15. April im Leipziger Sender Prokofieffs Suite aus der Oper „Liebe der drei Orangen", Dreſſels 2. Sinfonie (Uraufführung) und Křeneks Potpourri. Tags darauf ſingen die Dresdner Kapellknaben der Dresdner Hofkirche vor dem Mikrophon. Am 18. April wird Bachs „Matthäuspaſſion" aus der Thomaskirche übertragen und zugleich auf die engliſchen Rundfunkſender gegeben. Die leichtere Muſik iſt durch Aufführung von Johannes Strauß' „Luſtigem Krieg" als Sendeoperette und einen Lehár-Abend (zum 60. Geburtstag des Komponiſten) vertreten, und die hiſtoriſche Folge „Die deutſche Sinfonie" wird bis auf Brahms weitergeführt (25. April). — Eine Neueinrichtung iſt das „Collegium muſicum" das unter Leitung von Dr. Latzko wertvolle alte Kleinkunſt ausgräbt. — Nachzutragen iſt noch, daß das Programm des Internationalen Abends (Schweden) am 16. April, den alle Sender übernehmen, von den mitteldeutſchen Sendern beſtritten wird.

Günther Ramin wurde vom engliſchen Staatsrundfunk eingeladen, in London ein Cembalo-Konzert und ein Orgelkonzert zu ſpielen; er wird dieſer Einladung Ende März Folge leiſten.

Dr. Kurt Johnen, der durch ſeine im Pſychologiſchen Inſtitut der Berliner Univerſität betriebenen Forſchungen bekannte Berliner Klavierpädagoge hielt im Kölner Rundfunk einen Vortrag über „Neue Wege zur Energetik des Klavierſpiels", in dem er die Beziehung zwiſchen Kompoſitionsrhythmus und Atemrhythmus und die hieraus ſich ergebenden Geſetze für die Spielbewegungen klarlegt.

Die Mitteldeutſche Rundfunk-A.-G. in Leipzig veranſtaltete in der Nacht vom 12. zum 13. März von 12.30 bis 13.30 Uhr ein Sinfoniekonzert der Dresdner Staatskapelle unter Leitung von GMD. Fritz Buſch. Das Konzert wurde auf Europa und durch den Kurzwellenſender Königswuſterhauſen (Welle 31,38 Meter) über die ganze Welt verbreitet. Das Programm umfaßte Carl Maria von Webers „Oberon"-Ouverture, das Siegfried-Idyll von Richard Wagner und Ludwig van Beethovens Zweite Sinfonie.

Aus Amerika wird die Herſtellung eines Mozart-Tonfilms gemeldet. Der Geiger Jan Kubelik ſoll die Hauptrolle ſpielen und die Muſik nach „Dreimäderlhaus"-Prinzipien zuſammenſtellen. Hoch lebe der gute Geſchmack!

In Berlin wurde eine Zentralſtelle für muſikaliſche Tonfilmrechte gegründet, die der Tonfilminduſtrie die Abſchlüſſe über Tonfilmaufnahmen von urheberrechtlich geſchützten Muſikſtücken erleichtern will.

Berichtigung. Das von der „Norag" aufgeführte Werk „Befreiung" iſt nicht von Robert Kaun, ſondern von Robert Kahn komponiert.

Aus dem Monatsprogramm des Westdeutschen Rundfunks

April 1930

Mittwoch, 2. April, 20.30 Uhr:

Sinfoniekonzert. Das Orchester des Westdeutschen Rundfunks. Leitung: Dr. Wilhelm Buschkötter. Solist: Wilhelm Kempff (Klavier). „Jugend" (Ehrenberg:), Klavierkonzert G-dur (Beethoven), Solist: Wilhelm Kempff, Erste Sinfonie c-moll (Brahms).

Donnerstag, 3. April, 20.15 Uhr:

Uebertragung des Konzertes der Gesellschaft für Neue Musik, Köln: **Pierrot lunaire** von Arnold Schöneberg. Leitung: Erwin Stein-Wien

21.00 Uhr:

Kammermusik. Mildner-Quartett, Wien: C-dur Quartett K. V. 465 (Mozart). Streichquartett Es-dur op. 109 (Max Reger).

Montag, 7. April, 20.00 Uhr:

Uebertragung aus der Tonhalle Düsseldorf: **Collegium musicum** (Ungarische Musik). Leitung: Dr. Alfred Fröhlich.

Donnerstag, 10. April, 20.00 Uhr.

Erfurter Motettenchor.

Leitung: Herbert Weitemeyer.

Mittwoch, 16. April, 20.00 Uhr:

Schwedischer Abend.

Zeitgenössische Tonsetzer

Das Orchester des Westdeutschen Rundfunks. Leitung: Dr. Wilhelm Buschkötter.

Solistin: Kammersängerin Marianne Mörner.

„Aus den großen Wäldern" (Oskar Lindberg), Schwedische Orchestergesänge (Rangström, Erikson, Alfoén). Solistin: Marianne Mörner, Meeres-Sinfonie (Atterberg).

Freitag, 18. April, 18.00—22.00 Uhr:

Uebertragung der **Matthäus-Passion** aus der Thomaskirche, Leipzig, Leitung: Prof. Karl Straube

Sonntag, 20. April, 20.00 Uhr:

Uebertragung aus der Tonhalle Düsseldorf: **Judas Maccabäus** von Georg Friedrich Händel. Volkschor „Freiheit", Düsseldorf. Das Orchester des Westdeutschen Rundfunks. Leitung: Dr. Hans Paulig.

Montag, 21. April, 17.00 Uhr:

Uebertragung aus dem Opernhaus Köln: **Die Meistersinger von Nürnberg.** Leitung: Thomas Beecham - London. Walter Stolzing Fritz Krauß-München.

Freitag, 25. April, 20.00 Uhr:

Don Giovanni.

Leitung: Dr. Wilhelm Buschkötter.

Mittwoch, 30. April, 20.00 Uhr:

Sinfoniekonzert

Das Orchester des Westdeutschen Rundfunks, Leitung: Dr. Wilhelm Buschkötter. Solistin: Elly Ney (Klavier).

Passacaglia (Erdlen), *Erstaufführung*, Klavierkonzert B-dur (Brahms), Solistin: Elly Ney, Vierte Sinfonie d-moll (Schumann).

Aus dem April-Programm der Mitteldeutschen Rundfunk A. G.

Mittwoch, 2. April, 21.00 Uhr:

Sinfoniekonzert. Leipziger Sinfonie- und Rundfunkorchester. Dirigent: Alfred Szendrei. Programm: Arthur Honegger: Skating rink. Ernst Bloch: Amerika (Erstaufführung in Deutschland).

Sonnabend, 5. April, 21.00 Uhr:

„Frau ohne Rendez-vous", Kriminalburleske von Eugen Ortner.

Dienstag, 8. April, 20.15 Uhr:

Sinfoniekonzert. Dresdner Philharmonie. Dirigent: Generalmusikdirektor Karl Schuricht. Programm: Beethoven: Leonoren-Ouverture III. Schubert: 7. Sinfonie. Mussorgsky: Bilder aus einer Ausstellung. Strauß: Tod u. Verklärung.

Mittwoch, 9. April, 20.30 Uhr:

Knut Hansum: „Vom Teufel geholt". Gastspiel des Gertrud Eysoldt-Ensembles.

Donnerstag, 10. April, 21.15 Uhr:

Zeitgenössische Cembalomusik (Li Stadelmann).

Dienstag, 15. April, 21.10 Uhr:

Sinfoniekonzert. Leipziger Sinfonie- und Rundfunkorchester. Dirigent: Generalmusikdirektor Gustav Brecher. Programm: Prokofieff: Suite aus der Oper „Liebe der drei Orangen". E. Dressel: 2. Sinfonie (Uraufführung). Krenek: Potpourri.

Mittwoch, 16. April, 19.30 Uhr:

Konzert der Dresdner Kapellknaben (Hofkirche Dresden).

Freitag, 18. April, 18.00 Uhr:

J. S. Bach: „Matthäuspassion". Uebertragung aus der Leipziger Thomaskirche, zugleich auf die englischen Rundfunksender.

Sonntag, 20. April, 19.15 Uhr:

Ina Seidel liest aus eigenen Dichtungen vor.

Dienstag, 22. April, 20.30 Uhr:

Hans Friedrich Blunck liest aus eigenen Schriften.

Freitag, 25. April, 21.00 Uhr:

Sinfoniekonzert aus dem Zyklus „Die Deutsche Sinfonie". Leipziger Sinfonieorchester. Dirigent: Alfred Szendrei. Programm: Brahms: 1. Sinfonie.

Sonntag, 27. April, 16.00 Uhr:

Sendespiel **„Prozeß Sokrates"** von Hans Kyser. (Regie: Max Bing, Berlin, als Gast).

Montag, 28. April, 20.00 Uhr:

Johann Strauß: „Der lustige Krieg".

Dienstag, 29. April, 20.35 Uhr:

Midia Pines liest Dostojewsky.

Mittwoch, 30. April, 19.30 Uhr:

Léhar-Abend (zum 60. Geburtstag des Komponisten).

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND.

In Rotterdam gelangte am 26. März „Don Juan“ zur Aufführung, während am 25. April „Tannhäuſer“ folgen ſoll. Die künſtleriſche Leitung und Spielleitung führte Jan Heythekker, Oberregiſſeur des Stadttheaters Bremen, die muſikaliſche Leitung Kapellmeiſter Adolf Kienzl vom Breslauer Stadttheater.

In London gelangten neue Lieder des deutſchen Komponiſten Bernhard Blau durch Elena Gerhardt zur Aufführung.

Die Berliner Cembaliſtin Anna Linde iſt wiederum für eine Reihe von Konzerten nach Dänemark verpflichtet worden. Die Künſtlerin wird zunächſt Anfang März drei Konzerte in Kopenhagen abſolvieren.

Prof. Franz Mikorey-München dirigierte in Helſingfors Richard Wagners „Rheingold“ unter großem Beifall.

Die Deutſche Operntruppe, die auf ein längeres Gaſtſpiel in alle großen Städte der Vereinigten Staaten verpflichtet wurde, hat ihre Gaſtſpieltournée in Waſhington begonnen und wird weiterhin die Städte Philadelphia, Pittsburg, Detroit, Chicago, St. Louis, Los Angeles und San Franzisco beſuchen. Der Abſchluß der Tournée wird in Boſton in New York liegen. Zur Aufführung gelangen „Walküre“, „Triſtan“, „Don Juan“ und der geſamte „Ring“.

GMD. Seeber-van der Floe wurde zu einem großen Orcheſterkonzert, das die franzöſiſche Zeitung „Le Journal“ veranſtaltete, als Dirigent verpflichtet. In einer franzöſiſchen Kritik heißt es: „Der Dirigent riß durch ſeine lebendige Wiedergabe der Tannhäuſer-Ouverture wie durch ſeine poetiſche Einfühlungskraft bei der Geſtaltung des Siegfried-Idylls die Zuhörer zur Begeiſterung hin. Die Ovationen, die ihm und Frau Ellen Overgaard nach „Iſoldes Liebestod“ in ſtärkſtem Maße zuteil wurden, zeigen ihm, wie glücklich das Pariſer Publikum ſich ſchätzen würde, des öfteren einen ſolchen Meiſter des Taktſtockes begrüßen zu dürfen.“

F. E.

Den römiſchen Verehrern von Richard Strauß ſcheint deſſen „Alpenſymphonie“ beſonders nahe zu ſtehen, denn dieſelbe erklang bisher nicht weniger als 6mal in Rom, und zwar zuletzt in einem Konzert im Augusteo unter des Meiſters eigener Leitung. Die Wiedergabe fand begeiſterte Aufnahme, und Richard Strauß war Gegenſtand ſtürmiſcher Ovationen.

Die Erſtaufführung der „Ariadne auf Naxos“ von R. Strauß in franzöſiſcher Sprache fand im Théâtre Royal de la Monnaie in Brüſſel ſtatt. Ferner gelangt die „Aegyptiſche Helena“ von R. Strauß erſtmalig in Holland am 26. April im Haag als Geſamtgaſtſpiel der Hamburger Oper zur Aufführung. Die Erſtaufführung dieſer Oper in Monte Carlo in franzöſiſcher Sprache zeitigte einen großen Erfolg.

Die unter Leitung von Joſ. Laska ſtehende „Takaradzuka Symphony Society“ berückſichtigt in erfreulichem Maße deutſche Muſik. Neben Wagner (Tannhäuſer, Parſifal), neben Schubert, Mozart, der aus deutſchen Programmen völlig verſchwundenen Sinfonie „Im Walde“ von Raff gelangten Lieder von Richard Strauß und Georg Jokl, ſowie die „Traumſommernacht“ von Rich. Wetz zu Gehör.

Die Mailänder Scala hat Oskar Fried eingeladen, am 28. Juni das Scala-Orcheſter in Mailand in einem großen Sonder-Konzert zu dirigieren. Fried hat die Einladung angenommen.

Heinrich Laber wurde als Gaſtdirigent eingeladen nach Wien (Sinfonieorcheſter, übertragen durch Ravag), wobei „Der Dybuk“ von Sekles zur Wiener Erſtaufführung gelangte; ferner nach Liſſabon und Madrid.

In Rom fand in der Konzerthalle Auguſteum das zweite große Konzert Erich Kleibers ſtatt. Es wurde mit der Ouvertüre des „Fliegenden Holländer“ eröffnet. Beſonderen Beifall fand die vierte Sinfonie von Tſchaikowsky.

In Brüſſel gab zum erſtenmal in Belgien der deutſche Pianiſt Walter Gieſeking ein dreitägiges Gaſtſpiel mit außergewöhnlichem Erfolg.

Wagners „Triſtan und Iſolde“ iſt vom Théâtre royal de la Monnaie in Brüſſel, wo es ſeit Kriegsanfang vom Spielplan verſchwunden war, wieder aufgeführt worden. Zugrunde liegt eine neue Überſetzung von Guſtave Samazeuilh, die nach dem von Richard Wagner ſelbſt 1860 in Paris herausgegebenen franzöſiſchen Text gearbeitet iſt. Den Triſtan ſingt Jaques Urlus.

Von Heinz Tieſſen, Mitglied der „Preußiſchen Akademie der Künſte“, wurden ſechs Klavierſtücke op. 37 durch Franz Osborn in London mit großem Erfolg geſpielt. Ferner wurde ſeine „Totentanzſuite“ für Violine und kleines Orcheſter in Stockholm mit Törnquiſt, und in Winterthur (Frenkel als Soliſt) unter Scherchen mit großem Erfolg aufgeführt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Fritz Stege, Berlin. — Für den Verlag und den Anzeigenteil verantwortlich: Guſtav Boſſe Verlag, Regensburg. — Redaktionelle Sendungen an: Redaktionelle Geſchäftsſtelle der „Zeitſchrift für Muſik“ in Berlin W 30, Freiſingerſtr. 13. — Aufſätze und innere Anfragen an Dr. Alfred Heuß, Gaſchwitz bei Leipzig, Guſtav Meiſelſtraße 23. — Sendungen für den Verlag an: Verlag der „Zeitſchrift für Muſik“, Guſtav Boſſe Verlag in Regensburg. — Gedruckt in der Graphiſchen Kunſtanſtalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS, GASCHWITZ BEI LEIPZIG

Schriftleitung für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin W. 30, Freisingerstr. 13
Schriftleitung für Süddeutschland und Österreich: Gustav Bosse, Regensburg

97. JAHRG. BERLIN-LEIPZIG-REGENSBURG / MAI 1930 HEFT 5

INHALT

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 4.—, Einzelheft RM. 1.50

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bezw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im Voraus zu bezahlen

INSERTIONSBEDINGUNGEN

Preise für Anzeigen: 1/1 Seite RM. 180.—, 1/2 Seite RM. 94.—, 1/4 Seite RM. 50.—, 1/8 Seite RM. 28.—,
die einspalt. 68 mm breite Millimeterzeile kostet RM. 0.80. Bei Platzvorschrift 25% Aufschlag. Eine Anzeigenseite ist 203 mm hoch und 140 mm breit
Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349; Österr. Postsparkasse: Wien 156451

Aus neuerschienenen Büchern.

Altdeutsche Minnelieder, — Lieder der Liebe und zum Lob der Frauen, Klage- und Tagelieder, Tanzlieder und Sprüche, wie sie die deutschen Minnesänger des zwölften bis vierzehnten Jahrhunderts gesungen haben —, gesammelt und herausgegeben von Curt Moreck, mit den 13 Holzschnittzeichnungen von Prof. Hans Wildermann (Regensburger Liebhaberdrucke Werk 4, Gustav Bosse, Verlag, Regensburg):

Lieder
von Walther von der Vogelweide.

Die Minne ist weder Mann noch Weib,
Sie hat nicht Seele weder Leib,
Und sie vergleicht sich keinem Bild.
Ihr Nam ist kund, sie selbst ist fremd und wild,
Und kann doch niemand ohne sie
Der Gotteshulden je gewinnen.
Sie kam in falsche Herzen nie.
Es hat in unsern kurzen Tagen
Zur Minne sich viel Falsch geschlagen:
Wer aber ihr Insiegel recht erkannte,
Dem setz ich meine Wahrheit des zum Pfande:
Wenn er in ihrem Geleite schritte,
Daß ihn Unfügheit nie erschlüge;
Minne ist dem Himmel so gefüge,
Daß ihr Geleite ich für mich erbitte.

„Fraue, es ist Zeit:
Erlaub mir, laß mich fahren.
Ich tus um deine Ehre,
Daß ich von hinnen geh.
Der Wächter hat sein Tagelied
Schon lang erschallen lassen.“
„Freund, mußt du mich verlassen?
So weich ich dir im Streit.
O weh, des schlimmen Urlaubs,
Daß ich ihn muß gewähren!
Von dem ich hab die Seele,
Der möge dich bewahren.“

Der Ritter von ihr schied:
Da sehnte sich sein Leib,
Und ließ in heißen Tränen
Das schöne Weib zurück.
Doch lohnte ers mit Treue,
Daß er bei ihr gelegen.
Sie sprach: „Die jemals pflegen
Zu singen Tagelieder,
Die müssen mir immer morgens
Beschweren meinen Mut.
Nun lieg ich ohne Liebe
Recht als ein sehnend Weib.“

Preisausschreiben.

Das diesjährige Beethoven-Stipendium, das zum Andenken an den 100. Todestag des Komponisten am 26. März von der Stadt Berlin gestiftet worden ist, ist soeben zur Verteilung gelangt. Die 11 400 Mark, die insgesamt zur Verfügung standen, sind an sechs Schüler der Staatlichen Hochschule für Musik und an sechs Schüler der Orchester-Schule des Deutschen Musiker-Verbandes verteilt worden.

Opern-Preisausschreiben: Der Musikverlag Ed. Bote & G. Bock, Berlin W. 8, Leipzigerstraße 37, setzt einen Preis von 10000 Mark für eine abendfüllende Oper aus, die das Zeitlos-Charakteristische der deutschen Volksseele neu zu gestalten sucht, ohne die Umwertung aller Werte in den letzten zwei Jahrzehnten außer acht zu lassen, und die — ohne parteipolitische Tendenz — auch geeignet wäre, in Wort und Musik dem Ausland den Begriff des deutschen Volkstums ebenso zu vermitteln, wie es etwa bei der „Verkauften Braut“ als Ausdruck böhmischen Volksempfindens der Fall war. Also: Für die heutige „Deutsche Volksoper“! — Die Jury für das Opern-Preisausschreiben setzt sich aus folgenden Persönlichkeiten zusammen: den Generalintendanten: Heinz Tietjen, Berlin; Clemens Freiherr von Franckenstein, München; Dr. phil. h. c. Alfred Reucker, Dresden; Albert Kehm, Stuttgart; Professor Clemens Krauß, Staatsoper, Wien; den Rundfunkintendanten: Hans Bodenstedt, Norag, Hamburg; Dr. Hans Flesch, „Funkstunde“, Berlin; Dr. Ernst Hardt, Werag, Köln; Prof. Dr. Ludwig Neubeck, Mirag, Leipzig; ferner: Ministerialrat Leo Kestenberg, Berlin; Prof. Dr. G. Schünemann, stellv. Direktor der Hochschule für Musik, Berlin; Dr. Gustav Bock und Anton Bock, i. Fa. Ed. Bote & G. Bock, Berlin. Die Vorarbeit der Sichtung und Begutachtung der eingereichten Werke wird von einer Vor-Jury geleistet, der eine Anzahl von Dirigenten, Regisseuren und Musikwissenschaftlern angehört. Der Einreichungstermin wurde auf 31. Dez. 1931 festgesetzt.

Ehrungen.

Eine Beethoven-Büste wurde im Potsdamer Beethoven-Lyzeum anläßlich seiner 25 Jahr-Feier enthüllt.

Der im Jahre 1927 vom preußischen Staatsministerium begründete staatliche Beethoven-Preis ist auf

Vorschlag des dafür berufenen Kuratoriums von der Preußischen Akademie der Künste den Komponisten Freiherrn E. N. von Reznicek in Berlin und Julius Weismann in Freiburg i. B. je zur Hälfte verliehen worden.

Der holländische Komponist Cornelis Dopper wurde anläßlich seines 60. Geburtstages durch die Verleihung des Hausordens für Kunst und Wissenschaft und die Silberne Medaille der Stadt Amsterdam ausgezeichnet.

Prof. Ernst Wendel wurde aufgefordert, als Vertreter Deutschlands der Jury des internationalen „Concours de composition musicale" in Ostende beizutreten.

Die Georgetown Universität in Washington, eine der ältesten Kulturstätten der Vereinigten Staaten, hat soeben in feierlicher Sitzung Arturo Toscanini zum Ehrendoktor der Musik ernannt.

Ein Komitee, dem alle führenden deutschen Musiker angehören, beabsichtigt die Errichtung einer Kolossalstatue Beethovens am Rhein und bittet um Spenden unter der Adresse „Beethoven-Ehrung" an die „Deutsche Bank u. Diskonto-Ges.", Stadtzentrale Abtlg. A, Berlin W. 8, Mauerstraße 26/27. Zeichner von 1000 Mark an erhalten einen Faksimiledruck der Originalpartitur der 9. Sinfonie als Ehrengabe. Beiträge haben u. a. die Preußische Staatsbibliothek, Verleger, Erbprinz Reuß, Herriot, Schurmann u. a. gestiftet.

Verlagsnachrichten.

In der Deutschen Volksliederspende (Verlag Ed. Bote & G. Bock, Berlin, Näheres siehe Inserat Seite 417) werden Gelegenheitsschöpfungen jetzt lebender Deutscher gesammelt: Von über 500 Musikliebhabern (Berufsmusiker befinden sich nur in kleiner Anzahl darunter) gingen einige Tausend neuer volkstümlicher Weisen ein, von denen bisher Hundert in 4 sogenannten Wahlheften veröffentlicht wurden. Es sind gewiß keine stilistisch überraschenden Kompositionen darunter, aber das, worauf es ankommt: der warme ehrliche Herzenston, die Freude an den Formen schöner beglückender Empfindungen klingt aus all diesen Liedern hervor. Und wer glaubt, daß das Volkslied durch unsere Gegenwart verdrängt oder gar vernichtet werden könne, der möge sich durch diese Sammlung eines Besseren belehren lassen.

Ab 1. April ds. Js. wurde die bisher im Verlage G. D. Baedeker Essen erscheinende „Halbmonatsschrift für Schulmusikpflege" mit der „Zeitschrift für Schulmusik" (Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel) vereinigt. Ihr bisheriger Schriftleiter, Herr Ernst Dahlke-Dortmund, tritt in den Herausgeberkreis der Zeitschrift für Schulmusik ein. Gleichzeitig mit der Verschmelzung geht die Zeitschrift für Schulmusik zum monatlichen Erscheinen über, wodurch dieses seit seiner Begründung vor drei Jahren in Fachkreisen ausgezeichnet eingeführte Blatt eine weitere Bereicherung erfährt.

Im Verlage von Quelle und Meyer in Leipzig erscheint seit April d. J. eine neue Musikzeitschrift, betitelt „Die Musikpflege, Monatsschrift für Musikerziehung, Musikorganisation und Chorgesangwesen". Herausgeber ist Dr. Eberhard Preußner. Die Zeitschrift steht in Verbindung mit der Musikabteilung des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht und der Interessengemeinschaft für das deutsche Chorgesangwesen; ist also ein Unternehmen des preußischen Kultusministeriums. An erster Stelle findet sich denn auch ein Aufsatz von Leo Kestenberg. Die Zeitschrift will „in erster Linie zu einer Zusammenfassung der heute in Schule und Privatunterricht, in Hochschulen, Akademien, Konservatorien und Seminaren wirksamen musikpädagogischen Kräften führen".

Das Antiquariat Leo Liepmannssohn, Berlin SW. 11, Bernburgerstr. 14, versendet einen 154 Seiten starken, mit 8 Bildtafeln versehenen Katalog Nr. 221 über musikalische Seltenheiten. Das Verzeichnis enthält u. a. Tabulaturen, Petrucci-Drucke und umfaßt den Zeitraum von 1300—1850.

Bekanntlich hat von den Walzern von Johann Strauß (Sohn) mit ganz wenigen Ausnahmen bis jetzt keine einzige gedruckte Partitur existiert. Es wird daher allgemeinem Interesse begegnen, daß nunmehr die wichtigsten dieser Perlen der Literatur

in sorgfältiger Revision von Viktor Keldorfer in Eulenburgs Kleiner Partitur-Ausgabe erscheinen, und daß diese Ausgaben durchweg für alle Länder, also auch für diejenigen, in denen Johann Strauß vorläufig noch geschützt ist, autorisiert sind, also überall verkauft werden dürfen.

Von Paul Graener ist soeben im Verlag von Ernst Eulenburg, Leipzig, das neue Werk für Kammer-Orchester „Die Flöte von Sanssouci" erschienen, nach welchem für die nächste Spielzeit bereits starke Nachfrage herrscht. Das zuletzt erschienene Orchesterwerk desselben Komponisten, „Comedietta", hat in den zwei Jahren seit seinem Erscheinen 38 Aufführungen erlebt, während für die nächste Spielzeit ebenfalls schon wieder 10—12 Annahmen vorliegen.

Einen Antiquariatskatalog „Musik-Theater" mit 2493 Nrn. gab die Buchhdlg. G. Fock (Leipzig C 1) heraus; allerdings sind die Preise teilweise zu hoch veranschlagt.

Die Hofmusikalienhandlung F. Ries, Dresden, deren Inhaber Hofrat Stadtrat Franz Plötner ist, und die sich seit 50 Jahren in dem Hause Seestraße 21 befindet, hat jetzt, nachdem bereits vor 22 Jahren ein Erweiterungsbau vorgenommen wurde, ihr Geschäftshaus wiederum durch einen großzügigen Um- und Erweiterungsbau vergrößert und ist in demselben Grundstück nach der Ecke Seestraße und an der Mauer verzogen

Der Verlag B. Schotts Söhne (Mainz) versendet Subskriptionseinladungen zu einem dreibändigen Sammelwerk „Das Lied der Völker" mit über 500 fremden Volksliedern, herausgegeben von Heinrich Möller, mit ausführlichen Kommentaren, mehrsprachigem Text usw. Preis geb. M. 48.—, broschiert M. 42.—. Schluß der Subskription 31. Mai 1930.

Als dritte Veröffentlichung des Deutschen Orgelrates soll demnächst Jak. Adlungs „Musica mechanica organoedi" als Faksimile-Nachdruck erscheinen. Herausgeber dieses Kompendiums der Orgelkunst ist Dr. Mahrenholz, der dem Werk eine Einführung mitgeben wird. Adlung ist für die Kenntnis der Orgel des späten 17. und des 18. Jahrhunderts gleich wichtig wie Praetorius' „Organographia" (1. Veröffentlichung des Orgelrates) für das frühe 17. Jahrhundert. Eine Subskriptionseinladung ist vom Bärenreiter-Verlag, Kassel, erhältlich.

Zeitschriften-Schau

„Die Musikpflege", Heft 1. (Verlag Quelle und Meyer.)

Einem Aufsatz von Leo Kestenberg über „Aktuelle und historische Bemerkungen zu Musikpflege und Musikorganisation" entnehmen wir folgende Sätze: „Wenn heute in gewissen Kreisen eine scharfe Polemik gegen das Konzert, gegen die musikalische Berufsbildung einsetzt, so müssen wir uns darüber klar sein, daß das Konzert als Form für die künstlerische Musikreproduktion unentbehrlich ist und bleibt. Die unendlich hohe Bedeutung des rein Künstlerischen darf nicht verkannt werden. Laienbildung und Ausbildung sind zwei Dinge, beide von größter Wichtigkeit für unsere Musikkultur. Auf keines von beiden kann verzichtet werden."

„Der Gregorius-Bote", Beilage zum „Gregoriusblatt", für katholische Kirchensänger. (Herausgeber Stiftskapellmeister Th. B. Rehmann, Aachen.)

Aus dem Aufsatz „Notschrei" von Leo Nießen:

Daß wir Menschen des 20. Jahrhunderts rege Sport betreiben müssen, wird nicht bezweifelt, wohl allerdings die Notwendigkeit der Sportauswüchse. Nun erinnere man sich, wie unsere Schuljugend heute ihre Spiele betreibt: Das Geschrei, Gebrüll und Gejohle, also das Klappern gehört zu ihrem Hand- oder Fußwerk, unbekümmert, ob es am Schluß nur noch heiseres Gekrächze ist. Da wundert man sich nicht mehr über die harten, glanzlosen, heiseren und hauchigen Stimmen in unseren Oberklassen. So beginnen unsere Kinder die Mutation! Auf diese Weise muß es mit der Stimmgesundheit und -betätigung rapid abwärts gehen, so beängstigend, daß die bedeutendsten Fachleute Deutschlands auf der Reichsschulmusikwoche in Hannover um den Bestand traditioneller Singvereinigungen fürchteten.

Doch scheint man über all dem vergessen zu haben, daß auch das planmäßige Singen eine ganz hervorragende sportliche Betätigung ist, und zwar eine feine, adelige. Es nutzt wenig, daß wir einen Stamm von Fachleuten haben, der weiß, wie günstig gesunder Stimmgebrauch auf die Entwicklung des Brustkastens, auf Verdauung, Herztätigkeit, Stoffwechsel, Blutbildung und nicht zuletzt auf den stimmbildenden Apparat selber wirkt, daß Stimmbildung nicht nur der vorzüglichste Schutz gegen Erkrankungen der Atmungsorgane, sondern — immer natürlich in der Hand des wissenschaftlich erfahrenen Stimmpädagogen — Heilmittel chronischer Krankheiten ist, ja nachweislich vom Mediziner aufgegebene Fälle von Halsleiden, Lungentuberkulose und Asthma geheilt hat: all das Wissen der Fachleute darum nutzt nichts, wenn das breite Volk es nicht weiß und übt.

Und wer ist berufener, hierfür Mittler zu sein, als der Lehrer?



Phot. „Jupiter“ Würzburg

Armin Knab

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik
Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt
HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS
Nachdrucke nur mit Genehmigung des Verlegers. Für unverlangte Manuskripte keine Gewähr

97. JAHRG. BERLIN-LEIPZIG-REGENSBURG / MAI 1930 HEFT 5

Armin Knab.

Von Oskar Lang, München.

Inmitten des erbitterten Ringens um aktuelle Probleme und Persönlichkeiten, um den Bestand bereits gültiger und die Anerkennung neu geschaffener Werke vergessen wir nur allzuleicht, daß die eigentlich großen Entscheidungen vielfach gar nicht auf öffentlichem Plane fallen, sondern häufig genug ganz in der Stille und fern von dem Schlachtlärm der Tageskämpfe ausgetragen werden. Nach einigen Jahrzehnten sieht das geistige Bild der Epoche bereits wesentlich anders aus, als in den Köpfen der Zeitgenossen, und es ist schon fast eine Ausnahme, wenn einer der einstigen Aktuellen seinen Platz auch weiterhin zu behaupten vermag. Was bedeuteten z. B. im vorigen Jahrhundert neben den gefeierten Modegötzen, den Mackart, Piloty, Kaulbach u. a. ein Feuerbach, Leibl, Marées oder Thoma? Was ein Gottfried Keller gegen die Lieblingsdichterin der deutschen Familie, die Marlitt? Von Anton Bruckner gar nicht zu reden, dessen in gewaltigsten Ausmaßen sich vollziehendes Schaffen von den Mitlebenden so gut wie überhaupt nicht bemerkt wurde. Heute sind alle diese Größen für uns die selbstverständlichen, künstlerischen Repräsentanten der Epoche, während jene von dem hohen Piedestal, das die Zeit ihnen errichtete, längst gestürzt sind. Diese mit unerbittlicher Notwendigkeit sich vollziehende Geschichtskorrektur, diese Umwertung der Werte, in der die Spreu von dem Weizen geschieden wird, dürfte uns immerhin eine heilsame Lehre sein, uns nicht nur an die hochklingenden Namen, die in aller Munde sind, zu halten, sondern das Echte und Bleibende auch da zu suchen, wo es vorerst unerkannt oder nur wenig geschätzt im Verborgenen erblüht, „abseits vom Markte", wo ja, nach Nietzsches bekanntem Ausspruch, „alles Große sich begibt". Solch ein Abseitiger ist auch der Komponist, auf den hier mit besonderem Nachdruck hingewiesen werden soll, ein Meister, dessen Schaffen jahrzehntelang kaum Beachtung fand und der doch in der Stille eine große Tat vollbrachte, deren Wirkungen noch nicht abzuschätzen sind, nichts Geringeres nämlich als eine schöpferische Erneuerung des deutschen Lieds.

Armin Knab wurde am 19. Februar 1881 in Neuschleichach in Unterfranken als Sohn eines Lehrers geboren. Nach Absolvierung des Gymnasiums studierte er in Würzburg Jurisprudenz, nahm aber zugleich praktischen und theoretischen Musikunterricht am dortigen Konservatorium bei Prof. Meyer-Olbersleben. Neben dem Umgang mit geistig hochstehenden Menschen, der Versenkung in die Welt der Dichtung, Musik und Kunst wurde vor allem die Liebe zu seiner schönen und an alter Kultur so reichen fränkischen Heimat für seine Entwicklung bedeutsam. Ein Semester in München brachte neben verschiedenen Reisen reiche Anregung in je-

der Beziehung, vor allem auch die Ermunterung eines verſtehenden Freundes zu freudiger Schaffenstätigkeit. In der ſtillen Abgeſchiedenheit ſeines Heimatortes Kitzingen entſtanden dann 1903—4 ſeine erſten, reifen Geſänge, zunächſt reine Naturlieder, erwachſen aus überquellendem Erleben, klanggewordener Niederſchlag des erſten Begegnens einer aufgeſchloſſenen Seele mit der Welt („Naturlieder", Univ.-Edition 1929). Der Liederfrühling, einmal erwacht, erſchloß Blüte um Blüte und die nächſten Jahre brachten reichen Segen. Vor allem waren es die großen lebenden Lyriker, denen ſich Knab zuwandte; ſie wirkten, ohne abgenutzt zu ſein, „unmittelbar als Ausdruck gegenwärtigſter Empfindung". Mombert, George, Dehmel hieß das Dreigeſtirn. Nach ſtrengem Maßſtab wurde gewählt, meiſt nur wenige Gedichte. Nicht „die Frage der Vertonbarkeit an ſich war maßgebend", ſondern „es bedurfte", wie er ſelbſt bekennt, „immer erſt eines auslöſenden Erlebniſſes, bevor Muſik kam". So rundeten ſich die oft in großen Abſtänden nacheinander entſtehenden Geſänge erſt allmählich zu den Zyklen, wie ſie heute vorliegen („Mombert-Lieder" 1925, „George-Lieder" 1925, „Dehmel-Lieder" 1927, alle bei Univerſal-Edition).

Eine jähe Unterbrechung erfuhr Knabs Schaffen 1908 nach vollendetem Staatsexamen; ein ſchweres Nervenleiden, bei dem der Zwieſpalt zwiſchen juriſtiſchem Beruf und Künſtlertum ſicherlich eine nicht unweſentliche Rolle ſpielte, warf den raſtlos Vorwärtsdrängenden darnieder. Die Erholung erfolgte ſehr langſam; jahrelang ruhte das Komponieren faſt ganz. Erſt 1914 konnte es wieder aufgenommen werden; dem Geneſenen eröffnete ſich mit der dichteriſchen Welt aus „des Knaben Wunderhorn", ein neuer Erlebniskreis, der allerdings ſchon vorher mit einigen Liedern angeklungen war, nun aber ſowohl mit den großen religiöſen und weltlichen Geſängen, wie mit den humorvollen und ſinnigen Kinderliedern ganz in den Mittelpunkt ſeines neuen Schaffens rückte („Wunderhorn-Lieder" 1921, „Kinderlieder" 1923, beide Breitkopf u. Härtel; „Neue Kinderlieder" bei R. Teubner, 1929). Eine bemerkenswerte Wandlung vom Subjektiven zum Objektiven, dem Gefühlsgehalt wie der Tonſprache nach, hatte ſich vollzogen; unter ihrem Einfluß formte ſich das Charakteriſtiſche des Stils dieſer zweiten Phaſe. In einer ſchmalen Folge von „Eichendorff-Liedern" — die beiden Nachtgedichte gleichen den geringen Umfang voll aus! — wird noch einmal, wie abſchließend, reſümiert, was an romantiſchen Strebungen für uns heute noch lebendig iſt (Leuckart-Verl., 1929). Weiter folgen die großen, ſinfoniſch reichen Hymnen von Mombert, die einfachen, aber koſtbaren „Lieder zur Laute" (Kallmeyer-Verlag, 1923) ſchließlich 1924 ein Märchenſpiel „Das Lebenslicht". In neuerer Zeit hat ſich Knab vor allem dem Chorſchaffen zugewandt und beſonders in dem wuchtig-monumentalen „Zeitkranz" (nach Texten von Guido Gezelle) auch dieſem neue Wege gewieſen („Zeitkranz" 1928, „Chorlieder und Kanons", „Männerchöre", alle bei G. Kallmeyer-Verl.).

Alle dieſe Arbeiten entſtanden in ſelbſtgewählter Zurückgezogenheit, fern von dem lärmenden Muſiktreiben der Großſtädte, in befruchtender Verbundenheit mit der Landſchaft, der er entſtammte: das prächtige Rothenburg ward ihm als Wirkungsſtätte in ſeinem richterlichen Amt über ein Jahrzehnt hindurch zugleich Wahlheimat und glückliches Künſtleraſyl (jetzt lebt er, ſeit 1927, in Würzburg). Das bedeutete nicht verbohrtes, weltflüchtiges Sichabſchließen — mannigfache Reiſen vermittelten ohnedies das Notwendige —, ſondern bewußte Sammlung, Fernhalten des Viel-zu-viel an überreizenden Eindrücken, innere Konzentration; aus ihr quillt ihm auch die wunderbare Ruhe, die ſein ganzes Schaffen ausſtrahlt, die Ruhe der ſelbſtſicheren, feſtverwurzelten Kraft, die grell genug abſticht gegen die Unraſt und nervöſe Übererregbarkeit der meiſten Modernen. Nur einer, der die innere Berufung ſtark genug in ſich fühlte, vermochte dieſen Weg zu gehen. Denn auch die Schattenſeiten ſolch weltentzogenen Schaffens machten ſich bitter genug bemerkbar: ſo reich die Ernte war, ſie blieb der Welt verborgen. Der Liederſchatz häufte ſich in der Schreibtiſchlade, die allein den Freunden ſich öffnete; lediglich ein paar dünne Hefte drangen innerhalb von zwei Jahrzehnten an die Öffentlichkeit, fanden aber nur wenig Echo. Erſt von 1921 an begannen, meiſt auf Subſkriptionen hin, die einzelnen Sammlungen zu erſcheinen und die Gemeinde derer, die ſich zu ihm bekannten,

wuchs nun zusehends; Sänger und Sängerinnen setzten sich ein (darunter z. B. die Onegin), auch die Kritik folgte, wenngleich zögernd. Heute liegt nahezu das gesamte Werk gedruckt vor; es umfaßt über 130 Solo-Gesänge, etwa 50 Chorlieder, ein Bühnenspiel („Das Lebenslicht"), eine Kantate (Mariä Geburt, bei Kallmeyer), ein Melodram (Bulemanns Haus) und eine Klaviersonate (Kallmeyer, 1929); ein Reichtum, der nur des Lebens harrt, das er zu wecken vermag. —

Was ist nun die besondere Eigenart der Knabschen Kunst? Und worin besteht die richtunggebende Bedeutung seines Schaffens? Um diese Frage zu erörtern, müssen wir etwas weiter ausholen. Das Problem des begleiteten Sololieds hat im Wandel der Zeit, je nach der Stileinstellung der Epoche, sehr verschiedene Lösungen gefunden; sie sind charakterisiert vor allem durch das verschiedene Verhältnis der Singstimme zum begleitenden Klavierpart und die gegenseitigen Wechselwirkungen. Während in früheren Zeiten die Melodie sozusagen das Lied selbst war und der Begleitung nur eine untergeordnete, lediglich dienende Rolle zukam, trat mit zunehmender Entwicklung das Bedürfnis nach stärkerer Untermalung immer mehr hervor. Schubert, der eigentliche Schöpfer des deutschen Lieds — der es erst zu dem gemacht hat, das es ist und als welches es Weltgeltung hat: ein getreuer Spiegel innerer Erlebnisse —, hat hier den idealen Ausgleich gefunden; so sehr die stimmungmalende Farbigkeit seiner Palette auch gesteigert ist, so differenziert die Mittel erscheinen, die er zur psychologischen Charakterisierung verwendet, immer doch bleibt die melodische Führung der Singstimme das Primäre, das Herrschende, immer ist ihr Duktus vom Gesetz der eigenen, gesamtrhythmischen Form bestimmt und nie gestört durch Rücksichten auf besondere Ausdruckstendenzen des begleitenden Teils. Darauf eben, daß „die Melodie als unisone, in sich ruhende Urliedweise empfangen worden ist, daß der Melodienfluß völlig ungebrochen fließt", beruht ja die wunderbare Sanglichkeit des Schubertschen Lieds. Nicht lange sollte die schöne Harmonie solcher Einheit erhalten bleiben: die ganze Entwicklung der Folgezeit läßt sich zusammenfassend dahin kennzeichnen, daß sie immer mehr abrückt von dem melodischen Formideal, den Schwerpunkt immer ausschließlicher in den Klavierpart verlegt und am Ende diesem die mehr oder minder unumschränkte Herrschaft zuerkennt. Gewiß, auf der Linie der melodischen Gestaltung folgten noch Schumann[1], Loewe, Franz (zum Teil auch Brahms); doch konnten diese der Gefahr klassizistischer Verblassung nicht ganz entgehen. Stärker war die andere Richtung, die die tonmalerischen Tendenzen immer mehr in den Vordergrund rückte und, vor allem unter dem Einfluß der Wagnerschen Musik, die freie Deklamation nicht ohne Beimischung theatralischer und rhetorischer Effekte an Stelle der an den Sprachrhythmus gebundenen, freischwebenden Melodie auf den Schild erhoben. Im Zeichen solcher Überkultivierung der rein stimmunggebenden Elemente stand, seit Hugo Wolf, die gesamte neuere Lyrik; der zweifellosen Bereicherung durch neue Klangnuancen entspricht auf der andern Seite die Verkümmerung des Melodischen, das mehr und mehr zerbröckelte und nun fast rein deklamatorischen Charakter annahm. Daß ein Lied vor allem Gesang sein müsse, hatte man vergessen. Sollte das deutsche Lied nicht untergehen im bloßen Zauberfeuerwerk raffinierter Stimmungsklänge, so konnte es nur auf dem Wege einer völligen Umkehr geschehen, nicht zu einem antiquierten Melos-Ideal, aber zur Melodie überhaupt.

Solche Umkehr bewirkt und die Melodie wieder in ihre alten, angestammten Rechte eingesetzt zu haben, halte ich für die entscheidende Tat Armin Knabs. Das richtige Verhältnis herrschender und dienender Teile innerhalb des Liedorganismus ist bei ihm wiederhergestellt. Die Melodie, für Knab eine „Urtatsache", ist das Gerüst, das im wesentlichen die Struktur des Liedes bestimmt; „selbst elastisch schwingende Einheit, ist sie der natürliche Träger der schwin-

[1] Wie gerade in Robert Schumanns späteren Liedern die Keime der Melodiezersetzung sich vorbilden, hat Martin Ninck eingehend nachgewiesen („Schumann und die Romantik in der Musik", Niels Kampmann Verlag, 1929).

genden Seele des Gedichts" (W. Rutz); ſie iſt das Skelett, das ſchon für ſich tragfähig iſt. Ihre tektoniſche Proportion wird nicht der modulatoriſchen Phraſeologie des Inſtrumentalen angeglichen, ſondern bewahrt ihren Eigenwuchs, der in der von den Forderungen der Sanglichkeit diktierten Intervallik gründet. So hören wir bei Knab wieder weitgeſchwungene Rhythmen, ſtreng gebaute Liedthemen und bemerken den „langen Atem", der auch die weiteſten Spannungen zu überbrücken vermag. Allerdings auch bei ihm hat ſich dieſes melodiſche Prinzip erſt im Laufe mehrerer Jahre ſo rein herausgebildet; immerhin iſt es bezeichnend, daß ſelbſt in den frühen Liedern, die noch ſtärker im Bann der Zeittendenzen ſtehen, die Singſtimme durchgängig ſchon eine gewiſſe Unabhängigkeit und Selbſtändigkeit aufweiſt. Wie ſehr ſich Knab über all dieſe Probleme auch bewußt Rechenſchaft gegeben hat, das beweiſen die zahlreichen Artikel und Formanalyſen, die in verſchiedenen Zeitſchriften erſchienen ſind und leider nur zu wenig Beachtung fanden.

War Knab ſo als Melodiker ein Unzeitgemäßer — heute iſt er's ſchon kaum mehr —, ſo verleugnete er im übrigen, vor allem im Harmoniſchen, keineswegs den neuzeitlichen Muſiker, der durch Chopin und Wagner, Brahms und Bruckner gegangen iſt, der die Errungenſchaften der Zeit ſich einverleibt hat und von da aus fruchtbares Neuland zu betreten wagte. Es war klar, die einmal gewonnene Farbigkeit mit ihren Schattierungen und Brechungen war dem Ohr Bedürfnis geworden; ſie weiß auch Knab in eindrucksvollſter Weiſe mit neuartigen und kühnen harmoniſchen Modulationen anzuwenden; keiner der mitſchwingenden Untertöne geht ihm verloren, nur ſind ſeine Mittel im allgemeinen einfacher und erſcheinen nie als Selbſtzweck. So erfolgt die Erneuerung des Melodiſchen bei ihm nicht hiſtoriſierend, ſondern aus dem Lebendigen der Gegenwart heraus und mit ihren ſprachlichen Mitteln. Man kann Knabs Stilhaltung in Kürze kaum treffender und prägnanter definieren, als es Ekkehart Pfannenſtiel getan hat, indem er ſie als „eine Syntheſe klaſſiſcher Formkunſt mit den techniſch-harmoniſchen Errungenſchaften der Moderne" bezeichnete.[2]

Knab iſt geborener Lyriker; er iſt, was muſikaliſche Erfindung, überſtrömende lyriſche Fülle und Schlagkraft des Ausdrucks anlangt, nur mit den wirklich Großen zu vergleichen. Denn nicht als Abfälle einer ſonſtigen, kompoſitoriſchen Tätigkeit ſind ſeine Lieder entſtanden, ſondern als die reifen Früchte eines ganz dem Lyriſchen gewidmeten Schaffens. Seine Lieder ſind nicht „komponiert", ſondern empfangen als klanglicher Ausdruck eines zutiefſt mit dem Dichteriſchen ſich deckenden Erlebens. Der beſondere Zauber lyriſcher Entfaltung wirkt bei Knab um ſo eindringlicher, als er in feiner und untrüglicher Witterung alles vermieden bzw. ausgeſchieden hat, was dem Weſen der Gattung widerſpricht. Vor allem fehlt jegliches oratoriſche Pathos, alle opernhaften Wendungen, alle billigen Klangeffekte ſind verbannt und niemals wird dem rein Artiſtiſchen Eingang verſtattet. Dagegen finden wir bei ihm die herbe Kraft, das Echtheitszeichen wahrer Lyrik, keuſche Zurückhaltung und ſehen einen Willen zur Einfachheit und natürlichen Schlichtheit am Werke (trotz manchmal ſehr reicher Ausgeſtaltung des Inſtrumentalteils), der von oberflächlichen Beurteilern leider nur allzuoft als „Simplizität" oder „Primitivität" mißverſtanden, ſtatt als das erkannt wird, was er wirklich iſt: äußerſte Verdichtungskraft und Prägnanz. Dieſe Einfachheit im Sinne letzter Komprimierung und Sublimierung des Ausdrucks iſt für Knabs Stil letzten Endes in jeder Hinſicht mindeſtens ebenſo bezeichnend, als was an ſogenanntem „Neutönen" in ſeiner Muſik ſteckt. So erſcheint die Sphäre des Lyriſchen bei ihm von allen Fremdſtoffen gereinigt und in urſprünglicher Weihe; daher auch der unnachahmliche Duft und Glanz, der über ſeinen Liedern ausgebreitet liegt.

Bei alledem iſt die innere Spannungsweite ſeiner Perſönlichkeit erſtaunlich groß; die Textvorlagen für ſeine Lieder und Chöre entſtammen ganz verſchiedenen, ja zum Teil gegenſätzlichen Welten. Im weſentlichen ſind es zwei allgemeinſte Erlebniskreiſe, die, obſchon der

[2] „Rhein. Muſik- und Theaterzeitung", 24. Jahrg. Nr. 15/16.

Auswirkung nach zeitlich nicht unbedingt getrennt, doch als ſeeliſche Schichten ſich ſcharf gegeneinander abheben. Der eine umſchließt die Region individuell-perſönlichen Empfindens, der andere gründet auf der weſentlich breiteren Grundlage völkiſcher Stammeszugehörigkeit. Für die erſtere, die ſubjektive Welt, ſind vor allem die drei Bahnbrecher neuerer Dichtung richtunggebend geworden: Dehmel mit ſeinem ſinnlich durchbluteten Individualismus, Mombert mit ſeinen pantheiſtiſchen Viſionen und George wenigſtens mit einigen Stücken ſeiner intimen Lyrik. Wie ſehr ſich Knab in die jeweilige Welt ſeiner Dichter verſenkt hat, beweiſt am beſten die völlige Eindeutigkeit und Einzigartigkeit des muſikaliſchen Ausdrucks bei den einzelnen. Kein allgemeiner Muſikſtil findet unter Angleichung an den Textinhalt auf alle Vorlagen Anwendung, vielmehr bildet ſich für jeden Dichter ein Sonderſtil von ganz beſtimmtem Gepräge heraus; Dehmel iſt nur Dehmel, Mombert nur Mombert und ein Eichendorff-Gedicht gehört wieder einer andern Klangwelt an.

Noch ſtärker wirkt der Unterſchied innerhalb der zwei großen Erlebniskreiſe. Kommt man von der erſten zur zweiten Gruppe, ſo möchte man zunächſt kaum denſelben Künſtler dahinter vermuten, ſo verſchieden iſt die Stilgebung im einzelnen wie im ganzen. Dem ſubjektiven Gefühlsgehalt der erſten Gruppe tritt in der zweiten die im Volkhaften wurzelnde Empfindungswelt gegenüber. Es iſt eine Wandlung, die auch Knabs Entwicklung insgeſamt kennzeichnet: von den Formwerten rein perſönlicher Verbindlichkeit zu ſolchen immer allgemeinerer und objektiverer Gültigkeit, bis ſchließlich dann im ſpäter einſetzenden Chorſchaffen eine letzte Stufe in dieſer Richtung erreicht wird. Hier ſenkt Knab die Wurzeln tief in Schichten der Vergangenheit und erneuert, altes Erbgut wieder aufnehmend, den Zuſammenhang mit der Tradition und Erlebniswelt früherer Jahrhunderte. Es iſt eine Erneuerung in dem tiefinnerlichen Sinn, daß, was als weſentliche Form des deutſchen Menſchen einmal beſtand und über die Zeiten hinweg bewahrt wurde, nun durch ein „Neu-Sagen und -Sehen“ uns Heutigen wieder nahegebracht wird. Vor allem iſt es die Welt der mittelalterlichen Minne, die mit dem Umkreis ihres gehobenen Erlebens, mit der ſtillen Glut religiöſer Verſenkung und der reinen Inbrunſt weltlicher Hingabe eine neue, zwingende Prägung gefunden hat. Die vielen Marienlieder, die Spielmannsgeſänge, die Scherz- und Spottlieder der Volkslieder, nichts anderes ſind ſie als Neuprägungen des einen unverändert Gültigen, des gewiſſermaßen Ewigen im deutſchen Menſchen.

Daß Knab bei ſolcher Stellungnahme engſte Beziehungen zum Volkslied gewonnen hat, nimmt nicht Wunder. Es iſt für ihn als der melodiſche Reichtum des Volkes der unverſiegbare Quell, der auch ſein Schaffen immer neu befruchtet hat. Knab hat Teil an den großen reformatoriſchen Beſtrebungen, die, vor allem von der Jugendbewegung ausgehend, den Sinn für das Volkslied für weiteſte Kreiſe neu zu beleben verſuchen, und er hat durch manche Neuſchöpfung bewieſen, daß der Geiſt des alten Volksliedes, der ein Geiſt herber Kraft und natürlicher Anmut iſt, auch heute noch nicht ausgeſtorben iſt. Nicht umſonſt hat Fritz Jöde mehrere Lieder von ihm in ſeine verſchiedenen Sammlungen aufgenommen.

So iſt Knab ein Bewahrer des Alten und doch zugleich ein Bahnbrecher zu Neuem, der ganz als ein Heutiger zu uns ſpricht; das ſichert ihm ſeine unabhängige Stellung gegenüber raſch vergehenden, modiſchen Stilrichtungen und gibt ſeiner Kunſt etwas gewiſſermaßen Zeitloſes. Sein Werk ſteht da, lauter und rein, feſtgefügt und ſtark. Noch iſt der Widerhall, den es gefunden, nicht der inneren Bedeutung entſprechend. Er wäre der Berufene, nicht eine abſeitige, ſondern eine repräſentative Stellung im Liedſchaffen der Generation einzunehmen. Sein Durchdringen iſt kaum mehr davon abhängig, wann ſolche Erkenntnis aufdämmert. *Früher oder ſpäter wird offenbar werden, daß mit Knab dem deutſchen Volk ein Meiſter des Liedes erſtanden iſt.*

Volkslied und Kunſtmuſik.*)

Von Armin Knab, Würzburg.

Volkslied und „Kunſtmuſik" ſtanden ſich nicht immer ſo ferne wie ſeit Bachs Tod bis heute. Die Chorpolyphonie der Blütezeit des a cappella-Stils wurde mit Vorliebe zur Ausdeuterin der Volksweiſe. Viele Volkslieder ſind uns nur als cantus firmus kunſtvoller Bearbeitungen erhalten. Obrecht, Josquin, Iſaak bauten die Dome ihrer Meſſen auf dem Grundgebilde ſchon gegebener, oft ſehr weltlicher Volksweiſen auf. Die letzte großartige Wechſelwirkung von Volkslied und höchſter Kunſtmuſik iſt in Bachs Werk Geſtalt geworden. Das geiſtliche Volkslied, der Choral, iſt der wichtigſte Pfeiler, auf dem ſein Werk ruht. Faſt das ganze Vokalwerk, die Kantaten, Paſſionen, Motetten, ſind durchſetzt mit Choralmelodien; die ſublimſten Orgelwerke: die Choralvorſpiele, ſind Deutungen, Fantaſien, Meditationen über geiſtliche Liedweiſen; ſelbſt in den Klavierwerken, den Violinſonaten wird der Choral oft greifbar, oft nur fühlbar lebendig. Darin iſt die einzigartige Bedeutung Bachs als des letzten, im Volk nicht nur verwurzelten, ſondern auf dem vom Volk überreich geſchaffenen Melodienſchatz aufbauenden Tonmeiſters höchſter Geiſtigkeit gegründet. Mit Bachs Tod tritt eine ſteigende Spaltung ein. Die wohlgemeinten Verſuche, die Singweiſen Mozarts, Beethovens, Schuberts und ſogar Wagners als Volksliedſchöpfungen anzuſprechen, verkennen den Begriff des Volksliedes. Das Volk hat von all dem ſo gut wie nichts aufgenommen, ſo wenig als etwa Goethes Gedichte ins Volk eingingen. Von dem reichſten aller Liederſänger iſt nur ein einziges Lied, der Lindenbaum, durch Silchers Männerchorſatz volkstümlich geworden. Ebenſowenig hat das echte Volkslied für das Schaffen der Großmeiſter ſeit Bach eine weſentliche Bedeutung gehabt. Ihre Aufgabe war eine andere: die Schaffung einer ſelbſtändigen Inſtrumentalmuſik, zunächſt noch als Ausdruck der geiſtigen Einſtellung einer ganzen Stilepoche (bei Mozart), dann in ſteigendem Maße als Ausdruck des Individualismus (ſeit Beethoven). Und doch iſt auch hier ein volksgeſchaffener Untergrund nicht gänzlich ferne. Die weltliche Volksmuſik des Tanzes iſt die wichtigſte Wurzel der Tanzſuite und der daraus erwachſenen Symphonie, die die körperhafte Bewegung immer mehr zur reinen Seelenbewegung ſublimiert. Aber auch die Liedform, die ſich in den Geſängen Mozarts und Schuberts, in den langſamen Sätzen der Inſtrumentalwerke der Klaſſiker ausbreitet, folgt den gleichen Grundgeſetzen wie das Volkslied, mag auch ihr Ausbau bis in die höchſten Spitzen der Kunſtmuſik reichen. Insbeſondere iſt Schuberts Lied weitgehend ein Widerklang des Volksliedes, das aus ihm weiterlebte. Schuberts muſikaliſcher Reim folgt wie beim Volkslied noch dem Reim des Gedichtes, die Gliederungen ſeiner Melodik mit ihren Entſprechungen und Symmetrien ſind dem Weſen des Volksliedes noch ganz nahe, während bei Schumann ſchon allmählich die Auflöſung ins Deklamatoriſche einſetzt und Wolf das Gedicht wie ein guter Schauſpieler vorträgt. Wagner griff bewußt auf den Volksmythos zurück, aber er fand keinen lebendigen Volksmythos mehr vor wie Bach im chriſtlichen Glauben, er mußte ſich auf die Wiedererweckungen der Romantikerzeit ſtützen. Sein Werk konnte daher dichteriſch auf eine lebendige Tradition nicht zurückgreifen und konnte auch in die Muſik eigentliche Volksſchöpfungen nicht einbeziehen. Seine Muſikſprache, einzelne liedhafte Teile ausgenommen, iſt dem Worttonfall der gehobenen Rede abgelauſcht. Das Lied des jungen Seemanns im „Triſtan" etwa ſteht im polaren Gegenſatz zum Volkslied. Die nationale deutſche Oper, die wie die ruſſiſchen Bühnenwerke von Muſſorgskij, Rimskij-Korſſakoff und Borodin auf dem einheimiſchen Lied aufbauen und es verherrlichen würde, wäre noch zu ſchaffen. In

*) Anmerkung der Schriftleitung: Wir veröffentlichen dieſen Aufſatz gern als einen Verſuch, die Beziehungen zwiſchen deutſchem Volkslied und deutſcher Kunſtmuſik klarzulegen, obwohl wir uns den Inhalt nicht in allen Teilen zu eigen machen. Der Inhalt darf aber wohl Anregung geben, auch von anderer Seite zu dieſem Thema Stellung zu nehmen.

der Zeit nach Wagner scheint es, als ob die Ablösung von dem volkhaften Untergrund die Entwicklung der Musik technisch im Sinne steigender Kompliziertheit und Atomisierung, inhaltlich im Sinne wachsender Volksfremdheit ungeheuer beschleunige. Die Volksverbundenheit der älteren Musik verlieh ihr einen gewissen Halt, eine gewisse Stetigkeit. Entwicklungen der Tonsprache wie von der „Zauberflöte" zum „Tristan" kannte die ältere Musik in gleicher Zeitspanne kaum je. Der Weg vom „Tristan" zur „Neuen Tonkunst" unserer Tage ist nicht minder weit, wenn er folgerichtig auch nichts anderes als eine immer weiter gehende Auflösung gewesen ist. Schönbergs Klavierstücke lassen das Tristanerlebnis noch durchschimmern. Nichts ist bezeichnender für die Schnelligkeit der Entwicklung, als daß heute im Namen des größten Revolutionärs der Musik gegen diese Entwicklung protestiert wird. Die neue Tonkunst ist im wesentlichen eine internationale Sprache, die von Einflüssen aller möglichen Völkerschaften, vom Russen bis zum Nigger, durchsetzt ist und bis jetzt den lateinischen und slavischen Nationen mit ihrer natürlichen Formbegabung besser ansteht als dem an sich zur Formlosigkeit und Kompliziertheit neigenden Deutschen. Jedenfalls haben wir dem „König David" in Deutschland noch nichts an die Seite zu stellen. Diese volksfremde Überschwemmung mit einem internationalen Stil wie derzeit erklärt sich, abgesehen vom Erlahmen der im Sinne der Tradition schöpferischen Kräfte, vor allem aus der zunehmenden Wurzellosigkeit der Kunstmusik, die längst nur mehr eine Angelegenheit der Gebildeten, ja fast ausschließlich der musikalisch Gebildeten geworden ist.

Merkwürdigerweise ist aber in dieser Zeit polaren Abstandes vom Volkslied, fast unbemerkt von der offiziellen Musik, das scheinbar längst verwelkte Blümlein wieder aufgeblüht. Durch Lautenspieler wie Scherrer und Kothe wurde es wieder erweckt und durch die Jugend zum Mittelpunkt einer großen Bewegung, der musikalischen Jugendbewegung gemacht. Während die Volksliedpflege der Sängerverbände ein Irrtum war, wuchs die Volksliedbegeisterung der Jugend auf dem Boden einer neuen Lebensgesinnung. Im Volkslied und in der alten Musik bis Bach findet sie ein ungebrochenes Menschentum, eine Gemeinschaftskunst, die zu ihren eigenen Lebenszielen ganz anders paßte wie der Individualismus des 19. Jahrhunderts. Der Zupfgeigenhansl, Jödes Musikant und seine Musikantenlieder bezeichnen neben vielem anderen den wichtigsten Niederschlag dieser durchaus lebendigen, nicht historisierenden Wiederaufnahme des Volksliedes. Die Kluft zwischen Volkslied und Kunstmusik war dadurch nicht kleiner geworden, trat aber noch deutlicher hervor, wenn man Werke der Wagnernachfolge, wie etwa Pfitzners „Palestrina", herbeizog. Das 19. Jahrhundert hatte seine wichtigsten Gebietserweiterungen auf harmonischem Boden vollzogen. Der Sinn für reine Linienkunst, wie es das beste Volkslied ist, war darüber stark verkümmert. Ferner fehlte es an einem hochwertigen zeitgenössischen Volkslied durchaus. Das volktümliche Lied im unechten Volkston erzeugte mit Recht ein Geschmacksvorurteil. Die neue Tonkunst hat indessen die Linie wieder bewußt in den Vordergrund gerückt und auch formell an ältere Formen angeknüpft. Man sollte daher meinen, daß von dieser Seite alle rein lineare Kunst von der gregorianischen Choralmesse an zum Gegenstand ernstlichen Studiums gemacht würde, wenn nicht das Dogma der Traditionsfreiheit, des unmittelbaren Gefühlsausdruckes oder der abstrakten, angeblich rein musikgesetzlich verlaufenden Melodiebildung hinderlich würde. Während die Jugendbewegung im bescheidenen Ausmaße das alte Volkslied auch selbstschöpferisch bearbeitete und zum Ausgangspunkt rein vokaler und instrumental begleiteter Arbeiten machte, sind bei der neuen Tonkunst Ansätze ähnlicher Art nur mäßig vorhanden. Der groß gedachte Versuch des Führers der musikalischen Jugendbewegung, Fritz Jödes, den begabtesten Vertreter der neuen Tonkunst, Paul Hindemith, zur Mitarbeit heranzuziehen, hat in bemerkenswerten Arbeiten Hindemiths, wie Kanons, Streicherstücken, kleinen Kantaten immerhin Teilergebnisse gezeitigt, die aber nur ein kleines Segment des Hindemithschen Gesamtschaffens ausmachen und sicher keine Identifizierung seiner Wesensrichtung mit der Jugendbewegung gestatten. Als erstes gültiges Werk seit Bach, in welchem das Volkslied mit der Musik der Zeit wieder eine vollgültige Ehe einging,

iſt Ludwig Webers „Chriſtgeburt" zu nennen. Immerhin iſt heute der Einfluß und das Gegengewicht des Volksliedes und der alten Muſik ſchon ſo bedeutend, daß auf deutſchem Boden nach geſchehener Reinigung und Klärung der muſikaliſchen Zeitſprache eine neue gegenſeitige Befruchtung nicht ganz hoffnungslos erſcheint.

Walter von der Vogelweide im Spiegel des Problems „Alte Muſik".

Von Hans Joachim Moſer, Berlin.

Heuer runden ſich ſieben Jahrhunderte, daß der größte Lyriker des deutſchen Mittelalters im Würzburger Domkreuzgang nach einem Leben voll kampffrohen Wanderdrangs die Raſt gefunden hat

„Herr Walter von der Vogelweide,
wer des vergäß, der tät mir leide."

Aber wer im Mittelalter Lieder formte, der durfte nicht bloß Literat, d. h. Mann der Feder und des Wortes, ſein — ihm mußte auch die Gabe des Geſangs und der Melodiefindung gehorchen, denn „Musica wort und wîse versigelt hât". Daß die Zeitgenoſſen den Sänger Walter faſt noch höher bewundert haben als den gedankengewaltigen Dichter, den ſtreitbaren Kämpfer für deutſche Art und deutſche Kaiſermacht, darf man wohl dem Reim des Luppolt von Hornburg (um 1345, alſo über ein Jahrhundert ſpäter) entnehmen:

„Reimer dîn sin der beste was,
her Walther dônet baz."

Dies Tönen, Melodieren des großen Tirolers, der vielleicht nicht nur der prophetiſch warnende Kloſenaere (Klausner) ſeiner Gedichte, ſondern ein Rittersmann aus „Klauſen" geweſen iſt, war freilich bis vor zwanzig Jahren zu bloßer Sage abgeſunken. Eben noch hatte Rudolf Wuſtmann verſucht, aus den Meiſterſingermelodien des 16. Jahrhunderts, die unter dem Namen „Herrn Walters, eines Landherrn aus Franken" umliefen, das Melodienerbe des Vogelweiders wiederherzuſtellen — ein gelehrtes, aber doch fragwürdiges Unternehmen —[1], da fand Prof. Franz Joſtes auf Pergamentſtreifen eines alten Buchdeckels in der Univerſitätsbibliothek Münſter, die dem 14. Jahrhundert entſtammten, wirkliche Originalnoten zu Gedichten Walters, die man bei der einſt ſelbſtverſtändlichen Perſonalunion von Dichter und Melodiſt dem Sänger des „Tandaradei" unbedenklich zuordnen durfte. Es ſind zwei Bruchſtücke und ein ganzes Lied. Das erſte war wenigſtens ein ganzes Stollenpaar; es lautet, wenn man die rhythmusloſen Choralneumen unter dem Takt der Verſe ausdeutet, ſo:

Mir hât ein lieht von Vran - ken der ſtol - ze Mî - ſſe - nae - re brâht: das
Ich'n kan ims niht ge - dan - ken [ſô wol als er nû hât ge - dâht, wan

vert von Lu - de - wî - ge.
deich im tie - fe nî - ge].

Wollte man die Singweiſe nach den üblichen Melodiebildungsgeſetzen des Minneſangs zu Ende führen, ſo könnte man die fehlende Abgeſangsweiſe etwa folgendermaßen ergänzen:

[1] R. Wuſtmann, W. v. d. Vogelweide, 1912. Vorher ſchon R. v. Kralik in Mantuanis Muſikgeſch. d. Stadt Wien (1904) I 299 ff.

Künd ich ſwaz ie - man guo - tes kan, da teilt' ich mit dem wer - den man der
Zwo fliez' im al - ler ſael - den fluz, nicht wil - des mî - de ſî - nen ſchuz, ſîns

mir ſo hô - her ê - ren gan, got müez' ouch im die ſî - nen ie - mer mê - ren.
hun - des louf, ſîns hor - nes duz er - hell' im und er - ſchell' im wol nâch ê - ren.

Bei dem zweiten Fragment wird eine nachträgliche Vervollſtändigung noch weniger Sicherheit beanſpruchen können, da das Erhaltene nur eine 8.—10. Spruchzeile betrifft, aber auch da ſpürt man eine ſchöne, frei ausſchwingende Melodie-Begabung:

Wie ſolt ich den ge - min - nen, die mir üb - le tuot? mir muoz der ie - mer lie - ber ſîn, der

mir iſt guot. ver - gib mir an - ders mî - ne ſchuld ich wil noch han den muot.

Dann aber fand ſich auch endlich wieder eine ganze, vollſtändige Melodie des Vogelweiders, und zwar zu dem Kreuzzuglied, das bei Wilmanns beginnt: „Allerêrſt leb' ich mir werde". Der Bar lautet nach dem Münſterſchen Fragment:[2]

Nu al - rêſt leb ich mir wer - de, ſît mîn ſün - dic ou - ge ſiht mirſt ge -
hie daz lant, und ouch die er - de, dem man vil der ê - ren giht

ſchehen, das ich ie bat: ich bin ko - men an die ſtat, da got men - niſch - lî - chen trat.

Das iſt eine ganz herrliche, doriſche Melodie — die Quinttranspoſition aufwärts zu Beginn des Abgeſanges, die weit abſtürzende Kaskade nach *C* joniſch, dann die Rückkehr in den Stollenabſchluß ſind meiſterlich, das Ganze erfüllt vom Ethos feierlicher Würde, vom Pathos edler Verhaltenheit. Fremd anmutend heute höchſtens die kleinen Melismen, die teils als fixierte mittelalterliche Liqueszenzen (vgl. meine Abh. im Basler Kongreßbericht 1924), teils als ornamentale kleine meiſterſingerliche „Blumen" zu verſtehen ſind. Auf jeden Fall ein Lied, das noch heute, begleitet oder unbegleitet geſungen, unmittelbar an die Seele des Hörers dringt und einen ſeit 700 Jahren toten Großen als lebensvolle, geniale Perſönlichkeit vor uns hintreten läßt. Dies Phänomen, dieſer in eine ſchlichte muſikaliſche Einzellinie hinein verwunſchene Zauber ſtellt uns vor eine ganz allgemeine Frage, die mit Grundproblemen der Muſik und der Tonkunſt überhaupt innerlich zuſammenhängt. Ich meine das Problem „Alte Muſik".

Wer wird heute vor Dürers Blatt von „Ritter, Tod und Teufel" oder vor dem Bamberger Reiter oder der Königin Nephretete oder vor einem Sophokleïſchen Antigonemonolog von „alter Kunſt" reden? Es iſt große Kunſt — oder ſie iſt einfach nicht mehr da. Wenn

[2] Von mir geſungen, erſcheint die Melodie ſamt altgriechiſchen und anderen provençaliſchen Troubadour- und mhd. Minnegeſängen in der von Prof. C. Sachs geleiteten Reihe von Muſikgeſchichtsplatten der Lindſtrömgeſellſchaft. Dieſelbe Melodie mit Klavierbegleitung in meiner Sammlung „Minnegeſang und Volkslied" (Merſeburger, Leipzig); derſelbe Verlag liefert ſie auch mit dem farbigen Bilde Walters und einem bunten Fakſ. des Leichs aus der Maneſſiſchen Hs. ſowie einer Biographie des Dichters als vierſeitiges Gedenkblatt auf Walter an die Schulen zu geringſtem Preiſe.

jemand dagegen heute Stücke auch nur von Bach, Händel, Telemann, Hasse, Zelter und Reichardt aufführt, dann stellt sich das Publikum vielfach auf das Thema „alte Musik" ein, d. h. zieht das Register der Feinschmecker- und Raritätenkenner-Instinkte. Besteht da ein grundsätzlicher Unterschied im Wesen der Künste oder wirkt ein Rest falscher Musikerziehung nach? Die Lösung dieser Frage scheint mir bei der gewaltigen Rolle, die heute „alte Musik" wieder spielt, von erheblicher Wichtigkeit.

Man könnte versuchen, eine These zu verfechten, daß die Musik sich im Laufe der Jahrhunderte stärker verwandelt habe als die bildende Kunst, da deren Darstellungsobjekt doch (bis etwa auf Kostümwechsel und dergleichen Äußerlichkeiten) unverändert geblieben seien, daß auch alte Dichtwerke durch die Konstanz einer nur sehr langsam sich wandelnden Begriffssprache viel mehr Gleichbleibendes böten als die Musik mit ihrer Gegenstandslosigkeit und ihren vielleicht ganz voraussetzungslos-willkürlich entstandenen Ausdrucksmitteln. Aber die Behauptung eines solchen grundsätzlichen Unterschieds zwischen den Künsten wird sich kaum aufrecht erhalten lassen: einmal betrifft ja doch gerade der Kunstanteil, das, was beim Kunstwerk die Kunst ausmacht, auch in Dichtung und darstellender Kunst eben bei weitem nicht so sehr die gleichbleibenden Gegenstände und Begriffe, sondern den künstlerischen Ausdrucksstil und die seelischen Imponderabilien der Gestaltung, die gewiß auch hier dem Zeitstil so unterliegen wie auf dem Gebiet der Musik; und zum andern wandelt sich an der Musik vielleicht auch nur das Äußerliche, der Vorrat zeitgebundener „Stilmomente", der Kern und eigentliche Verständnisschlüssel aber, die „Seelensprache des musikalischen Kunstwerks" bleibt ebenso konstant oder wird wenigstens nicht labiler wechseln als die seelischen Haltungen des hinter den Einzeldenkmälern stehenden Menschheitsstroms, sodaß also die Chancen aller Künste hierin gleich sein dürften.

Über diesen Wandel der seelischen Gesamthaltung ist zweifellos nicht zur Tagesordnung überzugehen; sein Maß und Umfang läßt sich nicht mit geeichten Meßapparaten objektiv feststellen, sondern unterliegt Mutmaßungen, Historikertheorien, deren jede sich bis zu einem gewissen Grade beweisen oder auch nicht beweisen läßt. Innerhalb der Musikgeschichtsbetrachtung hat die theoretische Grundüberzeugung in dieser Frage sehr gewechselt, vielleicht am deutlichsten sieht man den Unterschied der Generationen in der gegensätzlichen Stellung von H. Riemann und A. Schering zum Mittelalter: Riemann sucht in der Entdecker- und Apologetenfreude seiner Altersgenossenschaft bisher unbekannte „Schätze" ferner Jahrhunderte dem Publikum „nahezubringen", dem „Verständnis" zu erschließen, indem er heutige Auffassungen (Dur und Moll, Instrumentalauffassung, Achttaktigkeit) bis in den Minnesang, die Gregorianik, die antiken Musikreste hineinzuinterpretieren sucht; wie ein Geisterbeschwörer läßt er die Großen der fernsten Vergangenheit vor uns hintreten, und sie reden erstaunlich genug eigentlich auch nur unsere Sprache. Ganz anders jene jüngere Schule: sie betont gerade das Unterschiedliche zwischen einst und jetzt, das Unvergleichbare, unserem Denken, Hören, Auffassen durch gegensätzliche Andersartigkeit nicht direkt Zugängliche. Sie will keine „moralischen Eroberungen" für das Kunstschaffen einer fernen Zeit machen (oder vielleicht doch? dann aber auf dem Umweg über den Reiz des quasi-Exotischen für den besonderen „Kenner und Liebhaber"), unternimmt keine Anähnelungsversuche, sondern interpretiert gerade in der Richtung auf das „an und für sich sein"; man könnte vielleicht von einer „altruistischen" gegenüber einer „egozentrischen" Kunstwerkbetrachtung sprechen. Zweifellos wird man damit dem Kunstwerk und der betreffenden Zeitperiode mehr gerecht als durch die ungewollte „Umbiegung ins Gegenwartsgemäße"; möglich bleibt höchstens ein Teil-Rückstoß durch die künftige Erkenntnis, daß manches heute unterstellte „Anderssein" über das Ziel des Wirklichen und Beweisbaren hinausgeschossen ist, daß also eine Korrektur auf das Mittelmaß notwendig sein wird. Daß diese Gefahr eines extremistischen Übertreibens der Entwicklungsunterschiede zumal bei der „jugendbewegten Musikwissenschaft" heute bereits akut emporgewachsen ist, steht für mich ganz zweifellos fest; wenn da heute bald an jeder Melodie vor 1600 „gregorianischer Freischwung"

gewittert wird, kein Takt, keine Periodenſymmetrie, keine immanente Harmonik mehr wahr ſein ſoll, ſo iſt aus einer an ſich richtigen Beobachtung eine karikaturnahe Übertreibung geworden, eine „heftige Kinderkrankheit", der man baldige Entſpannung der Fieberkriſe wünſchen möchte.

Immerhin dürfte klar geworden ſein, daß ſich der Abſtand zwiſchen uns und „alter Muſik" (wie „alter Kunſt" und „alter Zeit" überhaupt) ſehr verſchieden weit annehmen läßt. Iſt einmal die Naivität gegenüber dieſem Problemkomplex durch Bewußtheit überwunden, ſo ergeben ſich wichtige Weſensunterſchiede im „Warum" dieſes unterſchiedlichen Bemeſſens. Entſcheidend dürfte nämlich ſein, ob man dem alten Kunſtwerk als wiſſenſchaftlicher Forſcher oder als genießender Künſtler gegenübertritt. Der erſtere wird nur kritiſch ergründend zu fragen haben: wie iſt das Kunſtwerk beſchaffen, wie war es von ſeinem Urheber beabſichtigt, wieweit erreichte es dieſe ſeine Miſſion bei den damaligen Hörern; dem letzteren darf dies alles gänzlich gleichgültig ſein, er fragt einzig: *lebt* dies Kunſtwerk für mich? Hat es mir etwas zu ſagen? *Kann* ich es verſtehen und *was* verſtehe ich darunter? Gleichwohl treffen ſich beide, ſcheinbar ſo polaren, Standpunkte ſchon in der Frage des Gelehrten „Wie iſt das Kunſtwerk beſchaffen?". Denn wenn man hier nicht nur „anatomiſche Tatbeſtände", ſondern auch den phyſiologiſch-pſychiſchen Pulsſchlag des Kunſtwerkes als weſentlichen Beſtandteil zu ergründen unternimmt, kommt auch der Gelehrte nicht ohne den Inſtinkt des Genießers, ohne die Aufnahmeapparatur ſeines Aeſthetenohrs, ſeines ſubjektiviſtiſchen Nervenſyſtems aus. Natürlich darf das nicht zu einem genußhaften Geſchmäckeln, zu einem Bevorzugen oder Abweiſen nach Sym- und Antipathien ausarten, aber ein zartes ſich Einfühlen, Einhorchen wird keineswegs zu vermeiden ſein. Natürlich wäre das Ideal die Umſtellungsfähigkeit des Forſchers auf das Empfinden des damaligen Menſchen, aber ſelbſtverſtändlich wird das ſelbſt im Fall umfaſſendſter Kennerſchaft (wie etwa A. W. Ambros ſich in die Zeit um 1500 „eingelebt" hatte) nie ohne die Möglichkeit einer breiten Fehlerkonſtante vor ſich gehen, denn wir wiſſen von jeder Vergangenheit ja doch immer nur *unſer* Phantaſiebild, *unſern* Wunſchtraum; wieweit der eine „Wahrſchau" ſein mag —?! Aber auch für den künſtleriſchen Genießer alter Muſik werden die Geſichtspunkte des gelehrten Forſchers nicht gänzlich gleichgültig ſein können. Wie es für das perſpektiviſche Beurteilen wichtig iſt, zu wiſſen, ob ein Gegenſtand nah oder fern ſteht, weil nur daraus für das Auge erſt das Ermeſſen ſeiner wirklichen Größe, plaſtiſchen Form erfolgen kann, ſo iſt doch auch für den mehr äſthetiſch als hiſtoriſch eingeſtellten „Genießer" wichtig zu wiſſen, welchen Zeitabſtand (wenigſtens als *ungefähre* Epochenzugehörigkeit) ein Kunſtwerk einnimmt. Sehr draſtiſch kam das einmal bei dem doch gewiß als Kenner ungeheuer erfahrenen Hermann Kretzſchmar zur Erſcheinung: bei einer Muſikgeſchichtsprüfung auf der Berliner Hochſchule hörte er nebenan ein paar Takte Muſik, und da er glaubte, es handle ſich um die Kompoſitionsarbeit eines der Prüflinge, ſo rief er amüſiert hinüber: „Wie kann man denn heute ſo altfränkiſch komponieren?!" In Wahrheit war es, zum Vomblattſpiel aufs Pult gelegt, ein Stückchen aus einem wenig bekannten Kammermuſikwerk von — Beethoven . . . Alſo Perſpektive-Irrung . . . Und der Genuß auch am „abſoluten" Kunſtwerk wird ſich geradezu um eine Dimenſion mehr vertiefen, wenn eine Relativierung durch den wenigſtens unterbewußten Vergleich mit kommenſurabeln Kunſtwerken hinzutritt; um es an einem Beiſpiel aus der Malerei zu erläutern: gewiß wird ein geiſtig reger Laie, der erſtmals ein Bild von Rembrandt, etwa den Mann mit dem goldenen Helm, ſieht, davon einen großen Eindruck haben — ſein Genuß aber wird (ohne daß er darum Kunſthiſtoriker von Fach zu ſein braucht) noch viel größer ſein, wenn er die Saskia, oder die Stallmeiſter, oder eines der Selbſtporträts wenigſtens in der Erinnerung daneben ſtellen kann. Das betrifft ja neue *wie* alte Muſik. Der große Gewinn ſolches „Kennenlernens in Gruppen", das ja noch nicht Kennerſchaft zu bedeuten braucht, wird dann aber auch darin beſtehen, daß es einen Befremdungsfaktor ausſchaltet oder wenigſtens verringert, der bei alleiniger Begegnung mit einem völligen Solitär ſchon perſonaliſtiſch allzuſehr ablenkt und verwirrt; wer erſtmals mit emp-

findlich wachen Kunstnerven auf Verse von Heinrich v. Kleist, auf ein Bild von Greco, auf eine Statue von Lembruck trifft, muß erst einmal mit den Seltsamkeiten der betreffenden Persönlichkeitsaura „fertig werden", bis er an den Genuß des Kunstwerks kommt, ja, er kann ohne Vergleich mehrerer Stücke desselben Meisters kaum (und sei es auch alles nur instinkthaft) ermessen, was da Einzelfall des betreffenden stofflichen Kunstwerks, was Typus aus der Dauer-Sphäre des Urhebers sein mag.

Hat man aber einmal die Persönlichkeit als solche erspürt, erraten, erfaßt, dann verschwindet m. E. überhaupt das Problem des Zeitabstandes, der „älteren" oder „neueren" Kunst und es bleibt einzig die kunsthafte Spannung zwischen Sender und Empfänger; man spürt den Großen, und er ist einem über Raum und Zeit nahe (oder, beim anonymen bzw. gruppenhaft erzeugten Kunstwerk „das Große"); da gibt es eigentlich kein Veralten, Fremd- und Fernsein. Man sieht es ja auch daran, daß bereits Kunstleistungen aus den letzten Jahrzehnten wie von dickem Staub bedeckt wirken, während Stücke von Palestrina, Lassus, Schütz eine Strahlungskraft ausüben, als seien sie heute geschrieben. Vor der Radioaktivität des Künstlerisch-Absoluten verschwinden Raum und Zeit; für die Frage der seelischen Wirkung, Wirklichkeit und Wirksamkeit der Musik werden „alt und neu" fast gegenüber den Kategorien von „großer" oder „geringer" Kunst hinfällig. Gewiß, ein Rest der Unterschiede bleibt, aber er trifft nicht das Wesentlichste. Walter von der Vogelweide geht uns heute etwas an, nicht „obgleich er seit 700 Jahren tot ist", sondern „weil er so groß war und dadurch noch lebendig auf uns wirkt".

Das Volkslied als Märchen.

Ein Vorspruch zur Volkslied-Umfrage der ZFM.

Von Fritz Stege, Berlin.

Volkslied und Märchen sind Geschwister, die Hand in Hand heimlich über die Erde wandern — sichtbar nur für den, der sie mit sehnendem Auge sucht, bereit, ihre beglückenden Gaben dankbaren Herzens entgegenzunehmen. Aber nur die wenigsten wissen, daß beiden die Kraft der Verjüngung innewohnt. Denn Volksliedern lauschen und Märchen hören, heißt jung sein und den Weg zu den ewigen Quellen jugendlichen Frohsinns finden.

Ein Märchen! Ein Märchen über das Volkslied . . . . .

Im Wolkenstaat der Königin Fantasie wurde es von Tag zu Tag einsamer. Immer seltener suchten die Menschen den Weg zu ihrem Thron, um ihre Hilfe zu erbitten, immer stiller wurde es in den Räumen ihres luftigen Schlosses, in denen das Schweigen seinen Einzug hielt. Neid, Bosheit und Mißgunst schürten den heimlichen Haß ihrer Widersacher, der Nüchternheit, Sachlichkeit und Alltäglichkeit. „Die Königin wird alt!" raunte es um die Mauern des Palastes. „Man braucht sie nicht mehr. Es ist Zeit, sie abzusetzen, ihr Reich in eine Republik zu verwandeln und aus unseren Reihen einen würdigen Vertreter des Volkes zu ihrem Nachfolger zu bestimmen . . . ."

Die Königin saß in ihrem Wohngemach und weinte. Vergeblich sann der sonst so unterhaltsame Narr nach neuen Späßen, um die hohe Herrin aufzuheitern — vergeblich suchte ihr Lieblingstöchterchen, das Märchen, durch munteres Plaudern die Schmerzen zu lindern und abzulenken, — vergeblich sang die jüngste Schwester, das Volkslied, zur Laute mit zitternder Stimme und rührendem Ton ein Lied nach dem andern. Starr, reglos ruhte die Gestalt der Königin Fantasie auf weichem, wolkigem Sitz.

„Hoppla!" schrie der Narr, zappelte mit Armen und Beinen und krähte mit meckernder Stimme ein Lied, das unaufhörlich von der Erde herauftönte: „Trä — änen, weint jede Frau so gäääarn . . ."

„Bist du wohl gleich still!" verwies ihn zürnend das Volkslied. Dann kniete es vor der Königin nieder. „Mutter, liebe Mutter, laß mich wieder hinunter zu den Menschen, ja? Sie

sind ja nicht schlecht, sie haben nur den Weg zu dir vergessen; auf mich werden sie hören, wenn ich ihnen von deinem Wunderreich erzähle, denn mich, deine Tochter, lieben sie — heute wie ehedem — o Mutter, ja, ich darf?" Und eilig entfaltete das Volkslied seine Flügel und senkte sich auf die Erde. Nicht einmal den Abschiedsgruß der Königin vermochte es in stürmischem Jugenddrang abzuwarten.

Der erste Mensch, den das Volkslied auf Erden traf, war ein Zeitungsreporter. „Na, wat sind Sie denn für ne Fijur? Ihnen hab'n se wohl aus'n Botanischen Jarten jeklaut?" fragte er und musterte ihr goldenes Haar, das ein Kornblumenkranz krönte, so blau wie ihre Augen, während die Ohren sich unter Blütenknospen versteckten und ihr zarter Körper sich unter Blumenblättern barg. Und im Stillen berechnete er das Honorar für 200 Zeilen mit dem Titel „Die Sensation in der Friedrichstraße" und den Schlagzeilen „Das Mädchen aus der Fremde" und „Ein Frühlingsgedicht". — „Ich bin doch das Volkslied!" — „Ach so! Und weiter nichts?" — „Ist das nicht genug?" — „Nein, das Volkslied interessiert unsere Leser nicht. Die bevorzugen den Sport. Können Sie boxen? Wie? Fußball? Radrennen? Tennis? Was? Sie gehören nicht einmal einem Sportklub an? — Es wird doch nur eine kleine Notiz für das Feuilleton der Sonntagsausgabe!" seufzte der Reporter und entfernte sich mit wehleidiger Miene.

Urplötzlich sah sich das Volkslied einem uniformierten Manne mit finsterem Gesichtsausdruck gegenüber. „Wie können Sie sich unterstehen, in solch einem Aufzug rumzulaufen? Wie heißen Sie? Volkslied? Beruf? Was, singen tun Sie? Also Chansonette? Wo haben Sie Ihren Gewerbeschein? Was, Sie haben keinen? Zeigen Sie mal Ihre Papiere! Hm . . . . . . „Volksliederbuch für die Jugend" — Das ist ein ganz ungenügender Ausweis! Sie wollen mich wohl verulken? Kommen Sie mal mit auf die Wache!"

In Trauer lächelnd entfaltete das Volkslied von neuem seine Flügel und ließ den verdutzten Schutzmann weit hinter sich zurück. Aus einem offenen Fenster drang froher Jubel und frisches Geplauder aus Kindermund. Neugierig lugte das Volkslied hinein. Reine und unschuldige Augen hießen den Eindringling vertrauensvoll willkommen. „Tante, wer bist du denn?" — „Das Volkslied, ihr lieben kleinen Wichte. Ihr kennt mich doch, nicht wahr?" — „Das Volkslied, das Volkslied!" Und mit stürmischer Herzlichkeit preßten sich Kinderarme um die vor Glück erzitternde Gestalt des seltsamen Gastes. „Das Volkslied! Natürlich kennen wir dich! Hast du nicht das schöne Lied gemacht: Dein ist mein ganzes Herz, ja nur dein . . . . Und: Schöner Gigolo, armer Gigolo, denke nicht mehr an die Zeiten . . . . Und das ulkige: Hast du nicht 'ne abgelegte Braut für mich? — — Ja — aber — warum weinst du denn, Tante Volkslied? Haben wir dir denn weh getan?" — Das Volkslied sah in ein paar klare Augen, in denen kein Falsch wohnte. Es küßte die Kinder, die nicht wußten, was sie sangen, und lächelte unter Tränen. Dann regte es seine Flügel und begab sich zur Schule.

„Ich bin das Volkslied. Darf ich in Ihrer Schule einmal zu den Kindern sprechen?" — Der Schulmusiker unterbrach etwas unwillig die Lektüre der amtlichen Richtlinien für den Musikunterricht an höheren Schulen in Preußen Nr. 3211, Band 18—19. „Was kannst du denn Schönes?" — Das Volkslied griff in die Saiten seiner Laute und sang: „Am Brunnen vor dem Tore, da st . . ." Wütend schlug der Schulmann mit der Faust auf den Tisch und schrie: „Schon wieder dieses sentimentale Zeug aus dem 19. Jahrhundert! Ist denn diese Periode überhaupt nicht mehr auszurotten? Du hast ja keine Ahnung von moderner Schulmusikerziehung! Weißt du denn nicht, daß der Schulmusikunterricht um so moderner ist, je älter die im Unterricht verwandten Lieder sind? Und etwas anderes darf nicht mehr gesungen werden. Das steht in . . . ja, warte mal — war es nun das 2776. Verordnungsblatt der amtlichen Richtlinien für den Musikunterricht, oder das 2544. Blatt, oder . . . ."

Entsetzt hielt sich das Volkslied beide Ohren zu und eilte in höchster Erregung zu einem Musikwissenschaftler. „Guten Tag! Ich bin das Volkslied. Ich möchte wissen, weshalb die lieben, schönen Lieder nicht mehr gesungen werden, und weshalb immer neue alte Lieder ausgegraben werden, und weshalb . . ." — „Einen Augenblick!" sagte der Herr Professor. „Also,

du bist das Volkslied? Bist du nun, weil ich dich bloß denke, oder denke ich dich, weil du wirklich bist? Zweitens: Bist du ein Lied aus dem Volke oder bist du ein Lied für das Volk? Drittens . . ." — „Ich bin aber das Volkslied", sagte das Volkslied ganz weinerlich und stampfte trotzig mit dem Fuß auf. „Und alles andere ist gleichgültig!" — „Das ist nicht gleichgültig!" tobte der Herr Professor. „Schon Friedländers Geschichte des deutschen Liedes, 3. Auflage, Band II, Pagina 493 ff., sowie Kretzschmars Geschichte des neuen deutschen Liedes, ganz zu schweigen von allen übrigen Volksliedforschern — sie alle stehen auf dem Standpunkt, daß ein Volkslied nicht notwendig ein Volkslied zu sein braucht, sofern es nicht ausdrücklich als „volksläufig" erkannt wurde, wohingegen ein Kunstlied, das volksläufig geworden ist, weit eher Anspruch auf den Begriff des Volksliedes erhebt als ein volkstümliches Lied, das niemals volksläufig geworden ist, sondern . . ." — „Ich danke schön!" sagte das Volkslied. „Jetzt weiß ich endlich, wer ich bin!" Und verschwand.

„Irgendwo wird man mich doch erkennen und willkommen heißen!" meinte das arme Volkslied und ließ sich vom Zufall treiben. Der führte es in die Geisteswerkstatt eines modernen Komponisten. „Kennen Sie das Volkslied?" fragte es zaghaft. „Aber natürlich! Sie kommen mir wie gerufen, kleines Fräulein! Soeben habe ich die Variationen für Yazz-Sinfonie-Orchester über „Ach, wie ist's möglich dann" vollendet. Hören Sie mal zu!" Das mißhandelte Klavier jammert steinerweichend. „Ja, aber . . . . aber ich höre ja das Thema gar nicht!" „Das ist auch nicht nötig. Das muß man sich eben denken! Das steht ja schon in der Überschrift! Wozu soll ich das noch einmal in der Musik wiederholen? Warten Sie nur bis zum Schluß! Da nimmt ein Chor die Melodie auf mit dem etwas veränderten Text von Bert Brecht: „Du alte Ziege du, laß mich doch bloß in Ruh . . ."

Und das Volkslied verirrte sich in einen Tingel-Tangel. „Singen wollen Sie? Ja, das wollen viele. Haben Sie wenigstens schöne Beine? Können Sie das Kleid nicht noch kürzer tragen? Beinahe hätte ich's vergessen: Wie ist denn Ihr Repertoir? Was — Volkslieder? Mag heute kein Mensch mehr hören! Studieren Sie sich ein paar recht saftige Chansons ein, möglichst eindeutig, verstehen Sie? Und dann kommen Sie wieder!"

Und das Volkslied kam in eine Arbeiterwerkstatt. Da sang man so schreckliche Dinge von Rotgardisten, von einem Sturm auf die Barrikaden und von Bürgerblut, daß das Volkslied sich eiligst davonmachte.

Traurigen Herzens beschloß es, zur Mutter Fantasie zurückzukehren. Da vernahm das Volkslied aus weiter Ferne liebe, vertraute Gesänge. Sie lockten mit unwiderstehlicher Gewalt. Und das Volkslied fand viele Tausende von deutschen Männern, die sich um einen Führer scharten und unter seiner Leitung die schönsten Lieder voll Lust und Freude erklingen ließen, daß die Vögel unterm Himmelszelt begeistert einstimmten. Und abseits von ihnen zog eine neue deutsche Jugend in frohem Wanderschritte durch den Wald — ein Lied auf den Lippen, die Laute im Arm. — „Wer seid Ihr?" fragte das Volkslied zaghaft. — „Wir sind der Deutsche Sängerbund!" — „Und Ihr?" — „Wir sind die deutsche Jugendbewegung." — „Und ich . . . ich bin das Volkslied . . . wollt Ihr mich aufnehmen?"

Volksliedchen hatte seine Heimat gefunden.

— —

„Und sonst hat niemand dich gekannt? Niemand hörte auf deine Stimme? Niemand fragte nach mir?" klagte Königin Fantasie, als das Volkslied nach seiner Heimkehr Bericht erstattete. „Mein Gott! Bin ich denn von allen Freunden und Helfern verlassen?"

„Nicht doch, liebe Mutter! Nein!" rief das Volkslied und barg sein Lockenköpfchen im Schoß der Mutter. „Hast du mir nicht die Gabe verliehen, tief in die Herzen der Menschen hineinzuschauen und zu erkennen, was unter der harten Oberfläche schlummert? Und weißt du, was ich da gesehen habe? Alle Menschen beseelt der Drang, zurückzufinden in ihr Jugendland. Allen Menschen eigen ist die Sehnsucht nach dem Wunderreich der Fantasie, wenn sie unter den Sklavenketten des Alltags erschöpft zusammenbrechen. Aber noch wissen sie es selbst nicht. Noch

immer verwehrt ihnen die lastende Schwere der Not, den Blick über sich selbst hinaus zu erheben. Noch immer zwingt sie der Ernst der Zeit, ihre Gedanken nur auf die nächstliegenden Notwendigkeiten des täglichen Lebens zu lenken. Nur wenige Jahrzehnte, liebste Mutter, nur einige Jahre noch — und die Menschen werden von selbst den Weg mit sehnendem Herzen suchen, der zu unserem Reiche führt. — Kein Zwang darf sie beeinflussen — freiwillig sollen sie kommen — und wir — wir warten — gelt, liebstes Muttel? Wir warten . . . ."

Die Königin lächelte leise und wehmütig und schloß ihr Töchterchen in die Arme.

„Und eine kleine Freude habe ich mir noch für dich aufgespart, liebe Mutter — sieh', es gibt in Deutschland doch noch eine Zahl von guten, einflußreichen, klugen Menschen, die über mich und mein Wesen ernsthaft nachgedacht haben. Sie alle habe ich gefragt — Komponisten, Dirigenten, Wissenschaftler, Verleger, Rundfunkleiter, Sänger, Jugenderzieher — von allen wollte ich wissen, ob ich wieder auf Erden wohnen darf — ob ich den Menschen Freude bringen darf — ob . . . ob ich . . . ob ich denn überhaupt noch am Leben bleiben soll, um neue Lieder ... erklingen zu lassen, die von Sonne und Seligkeit, von Licht und Luft, von Lenz und Liebe erzählen. . . ."

Tapfer bezwang Volksliedchen einen ganz, ganz kleinen Schluchzer und griff in die Tasche, um seine Bewegung zu verbergen.

„Was alle diese Menschen mir gesagt haben, das hab' ich gesammelt und aufgeschrieben — es ist doch sehr, sehr viel Liebes und Gutes — hier — Muttel . . . ."

Aber ehe die Königin Fantasie das umfangreiche, weiße Heft aufschlagen konnte, auf dessen Titelblatt die Worte „Zeitschrift für Musik" prangten, erhob sich der Narr, der den Bericht des Volksliedes mit ganz besonderer Aufmerksamkeit verfolgt hatte, und stellte sich in bedeutungsvoller Haltung vor die Herrin.

„Frau Königin, du mußt mir Urlaub geben. Ich habe meinen Beruf verfehlt. Ich gehe nach Deutschland. Da habe ich eine große Zukunft. Da kann ich ein großer Musiker werden, oder mindestens eine Professur für Komposition an der Staatlichen Hochschule für Musik in Berlin erhalten. O Königin, Göttin, laß mich ziehn!"

Hellauf lachte das Volkslied, und wider Willen stimmte die Fantasie ein.

„Hoppla", sagte der Narr und schwieg tiefgekränkt. Denn zum ersten Male in seinem Leben war er der Meinung, für einen ganz ernsthaften, ehrlichen Vorschlag kein beifälliges Lachen verdient zu haben.

Aber Narr bleibt Narr — und wenn er sich noch so ernsthaft gebärdet.

Zur Krisis des deutschen Volksliedes.

Eine Umfrage der „Zeitschrift für Musik".

Prof. Hermann Abendroth, Generalmusikdirektor, Direktor der Hochschule für Musik, Köln

Das Volkslied ist das Spiegelbild, der Niederschlag seiner Zeit. Je beschaulicher, je „romantischer", je klarer beschaffen der Zeiten Lauf, desto froher, unbekümmerter und stärker das Fließen und Rauschen im Wunderborn des deutschen Volksliedes. Auf steinigem Boden äußerer und innerer Kämpfe, im Zeichen der Not und harten Existenzkampfes können Phantasie und Schöpferkraft einer Volksseele nicht erblühen. Was Wunder, wenn seit Jahren und Jahrzehnten das alte Volkslied sich in den Hintergrund gedrängt sieht, ein neues aber noch nicht die Form, Gestalt und Kraft gefunden hat, sich als daseinsberechtigt zu erweisen und durchzusetzen! — Grund zu eigentlicher Besorgnis um Schicksal und Weiterentwicklung der deutschen Volksweise scheint mir mithin nicht gegeben. Das augenblickliche Stadium, erklärt und geboten durch den Gang der Zeitgeschichte, ist kein Versagen, kein Versiegen, sondern lediglich ein Stillstand. Die starke Musiksehnsucht aber des deutschen Volkes, sein Singetrieb und sein selbst

durch das Erleben der vergangenen 15 Jahre nicht erſchütterter Hang zur Romantik werden dieſem augenblicklichen Vakuum zur rechten Zeit ein Ende bereiten, und aus dem Willen und der Schöpferkraft unſerer Volksſeele werden und müſſen wieder Volksweiſen entſtehen, die das Gepräge ihrer Umwelt tragen und den Charakter ihrer Zeit widerſpiegeln werden. — Ich liebe das deutſche Volkslied der Vergangenheit und glaube an die Wahrhaftigkeit und Kraft der Volksweiſe der Zukunft!

Hermann Ambroſius, Komponiſt und Pianiſt, Leipzig

Die Beſtrebungen, das deutſche Volkslied zu erneuern oder aus unſerer Zeit heraus einen neuen Volksliedtypus zu entwickeln, kann ich nur aus vollem Herzen begrüßen, denn ſie gehen aus einem geſunden Volksempfinden hervor. Leider ſtellt unſer Volk augenblicklich keinen einheitlichen Typus dar, ſo daß ich bezweifle, ob es möglich iſt, daß ſich ſchon heute ein neuer Volksliedtypus entwickeln kann. Grundſätzlich ſtellt die Gegenwart zwei gegenſätzliche Typen dar: die Sachlichen und die Naturverbundenen. Letztere fühlen ſich weſentlich zum Volkslied der Vergangenheit hingezogen. Der Geiſt der Sachlichen iſt dagegen ſo geartet, daß er ſeinen künſtleriſchen Ausdruck in allen anderen Künſten beſſer findet als in der Muſik. Es gibt einen ausgeprägten zeitgemäßen Stil in der Architektur und der Dichtkunſt, der Plaſtik, man kann ſogar dazu die Zweckform von Maſchinen rechnen. Allen dieſen Künſten hat der Zeitgeiſt etwas zu geben, während die zeitgemäße Muſik nur „ſachlich" iſt, was weder dem Charakter noch dem Daſeinszweck der Muſik entſpricht, denn die Aufgabe der Kunſt iſt nicht nur die, den primitiven Spieltrieb des Autors zu befriedigen. Dem Zeitgeiſt fehlt die Idee, die dem Volkslied die Notwendigkeit ſeines Daſeins gibt. Wie z. B. die altniederländiſchen Geſänge aus der Idee der religiöſen Befreiung entſtanden ſind uſw.

Deshalb iſt es meiner Meinung nach ausgeſchloſſen, daß heute ein neuer Volksliedtypus entſtehen kann, der ſeinen Vorgängern ebenbürtig an die Seite zu ſtellen iſt. Den Jazz kann man nicht als Grundlage dazu nehmen, denn erſtens hat er mit unſerem Volksempfinden nichts zu tun, und zweitens beſitzt er im Gegenſatz zum Volkslied höchſtens eine moraliſch-ethiſch-äſthetiſch deſtruktive Wirkung. Er hat nicht die Kraft wie jedes Kunſtwerk, die Sinnlichkeit in ein ethiſch höheres Niveau zu erheben, ſondern er potenziert die Sinnlichkeit; und das hat das deutſche Volkslied nicht nötig, aus tieriſcher Primitivität ſeine Kraft herzuleiten. Solange unſer Volk beruflich verſklavt und geiſtig von Moden terroriſiert wird, ſind allerdings wenig Ausſichten vorhanden, daß ſich eine neue deutſche Volkskunſt entwickelt. Wenn aber der Druck, der jetzt auf dem Volk laſtet, ſich gehoben hat, ſo daß es ſeine deutſche Seele wiederfinden kann, wird ſicherlich abſeits vom großen Modebetriebe aus reiner, urwüchſiger Kraft heraus ein neuer deutſcher Volksliedtypus entſtehen.

Prof. *Waldemar von Bausznern*, Komponiſt, Berlin

Volklieder oder neue Arten von Volksliedern können und werden niemals durch Anſtoß von außen entſtehen, ſondern nur in *ſtillem, innerem Wachstum*. Und vollends die Maſchinen- und Schlagermuſik unſerer verunreinigten Zeit wird niemals zum Volksliede führen. Es verſteht ſich deshalb m. E. ganz von ſelbſt, daß *alle verantwortlichen Stellen die Pflicht* erkennen müſſen, das alte, echte Volkslied in Text und Muſik als ein *unſchätzbares Kulturgut* zu erhalten. Das kann aber nicht geſchehen durch irgendwelche Anpaſſung an den ſogenannten „lebendigen Zeitgeiſt", ſondern nur dadurch, daß das alte, echte Volkslied — das in tiefſtem Sinne *zeitlos* iſt, — *in ſeiner Geſamterſcheinung unantaſtbar bleibt.*

Was bedeutet denn dieſer Zeitgeiſt? So wenig, daß jeder ſchöpferiſche Künſtler zu *beglückwünſchen* iſt, wenn er die Kraft behält, *abſeits von dieſem Zeitgeiſt* zu leben, zu handeln und zu ſchaffen. Wir haben es erlebt auf dem Gebiet der Oper, wie das Konjunkturgeſetz dieſes Zeitgeiſtes den Begriff „Oper" *verfälſcht* hat.



Walter von der Vogelweide

Aus der Manesseschen Lieder-Handschrift der Universitätsbibliothek Heidelberg



Cosima Wagner

Geboren am 25. Dezember 1837, gestorben am 1. April 1930

Gott behüte, daß folche Methoden beim alten Volksliede angewendet werden!

Ich kann auch nicht zugeftehen, daß das Volkslied in Text und Mufik die „gegenwärtigen Intereffen des Volkslebens nicht mehr tangieren". Ein gewiffer Teil des Volkes wird nie, und wenn der Herrgott vom Himmel herunterkäme, etwas anderes haben wollen als Schlager- und Schundmufik. Wer aber beobachtet, wie ftark das mufikalifche Leben unferer gegenwärtigen Jugendbewegung mit den Originalfaffungen der alten Volkslieder und ihren verwandten Kunftformen früherer Jahrhunderte verwurzelt ift, der wird mit einem Gefühl der Erleichterung feftftellen können, daß die anrüchig gewordene Tuerei eines gewiffen Zeitgeiftes an die reinen und ewig jungen Quellen unferes echten deutfchen Volksliedes noch nicht herangekommen ift.

Ein lebender Dichter foll unlängft geäußert haben: „Es dreht fich nicht darum, ob etwas modern ift oder nicht modern, fondern ob etwas echt oder nicht echt ift." Das ift ein höchft vernünftiges Wort. Und darum foll man nicht immer mit dem Wort „Kunft von geftern", „Kunft von heute" operieren.

Die Subftanz allein entfcheidet.

Oskar Befemfelder, Lautenfänger, München

Die Wiederbelebung oder Neugeftaltung unfres Volksliedes fteht im engften Zufammenhang mit dem Sing-Bedürfnis der Menfchen unfrer Tage. Gelingt es, ihre Singfreude zu heben, fo dürfte auch das Volkslied wieder neu erblühen und es könnten neue Lieder entftehen. Freilich ift die mechanifche Mufik, wie Grammophon, Radio ufw., der Erfüllung diefes Gedankens recht hinderlich, bei aller Anerkennung der Anregungen, die fie uns bringen kann — wir fühlen uns der Selbftbetätigung enthoben.

Im Chorgefang wird dem Volkslied ftets ein wertvoller Platz gefichert fein, aber es wird in einer Singgemeinfchaft wohl kein Lied entftehen.

Auch die Klavierbegleitung halte ich unfrer Beftrebung nicht förderlich: ift es nicht merkwürdig, daß mit der Verbreitung des Klaviers im vorigen Jahrhundert das Lied im Volk zu klingen aufhört? Wie leicht läßt fich am Klavier Begleitung und Melodie fpielen, fo braucht man nicht mehr unbedingt dazu zu fingen.

So ftimme ich auch hier für die Pflege des Lautenfpiels als Begleitung zum Gefang. Die Vorzüge diefes alten, deutfchen Inftruments find leicht zu erkennen: niederer Anfchaffungspreis, leichte Transportmöglichkeit, nicht allzufchwieriges Erlernen als Begleitinftrument, und — als Wefentlichftes — anfchmiegfamer Ton an die Stimme und — dank der befonderen Eignung in der Wiedergabe der Harmonien: melodiefordernd. Wer die Laute zur Hand nimmt, wird — wie wohl mit keinem andern Inftrument — zum Singen angeregt. Auch darauf kommt es uns an. Möchte doch von berufener Seite weit mehr noch für die Pflege künftlerifchen Lautenfpiels gefchehen. Daß die Laute fähig ift, dem Volkslied mit einer künftlerifch hochwertigen Begleitung zu dienen, haben die Arbeiten einer großen Reihe erfter Mufiker zur Genüge bewiefen. Möchte doch die Erkenntnis immer noch mehr platzgreifen, welchen Wert die Pflege guten Lautenfpiels für die Erhaltung unfres fchönen Volksliedes hat! Warum follte nicht auch die Laute, die dem alten Volksliede jahrhundertelang ein bewährter Begleiter war, einem neuen Liederfingen ein treuer Diener fein? Ein alter Spruch fagt:

Liederfang und Lautenfchlag
Dauern bis zum Jüngften Tag. —

Möge er fich bewähren!

Dr. Kurt von Böckmann, Intendant der „Deutfchen Stunde in Bayern", München

Auf Ihre freundliche Zufchrift vom 18. Februar muß ich leider erwidern, daß ich es unter den heute gegebenen Verhältnffen für unmöglich halte, Ihre Fragen vom Standpunkt des Rundfunks eindeutig zu beantworten. Selbftverftändlich bemüht fich der bayerifche Rundfunk

mit allen erreichbaren Mitteln um eine Erhaltung, beziehungsweise Wiederbelebung des bodenständigen Volksliedes. In diesen Rahmen fällt auch ein großes Wettsingen oberbayerischer Bauern und Waldarbeiter, das wir am 30. März in Egern veranstalteten.*) Wir haben den Schwerpunkt unserer Bemühungen bisher begreiflicherweise auf die Erhaltung des Vorhandenen erstreckt, da hier wohl die vordringlichen Aufgaben liegen, uns der Frage eines neuen deutschen Volksliedtypus jedoch noch nicht zuwenden können.

Prof. Walter Braunfels, Komponist und Direktor der Hochschule f. Musik, Köln

Ohne Zweifel hat die Jugendbewegung dazu beigetragen, die Kluft zwischen Volk und Volkslied zu verkleinern; die Umstellung der Musikpädagogik seit Kretzschmars Vorstoß hat eine Fülle besonderer Volkslied-Äußerungen den musikstudierenden Schülern und durch sie einem größeren Volksteil übermittelt, aber eine Erneuerung des Volksliedes als solches nicht gebracht. Wenn ich aber verfolge, wie der Rundfunk in wachsendem Maße sich nicht nur zum Vermittler allen künstlerischen Kulturgutes bei der breitesten Menge, sondern auch zu einem Sprechorgan volklicher Äußerungen macht, wenn auch zunächst nur dichterische Äußerungen, die ihm von seinen Hörern zugetragen werden, könnte ich mir vorstellen, daß auch aus diesen Kräften, die lebendig und sozusagen ganz jungfräulich den künstlerischen Dingen gegenüber stehen, ein neues musikalisches Volkslied erwüchse.

Breitkopf & Härtel, Musikverlag, Leipzig

Die „Krise des Volksliedes" hat wie die meisten „Krisen", d. h. Nöte unserer Zeit mit einem bestimmten Zeitpunkt eingesetzt, nämlich mit dem unglücklichen Ausgang des Krieges. Bis dahin fand das Volkslied einen ziemlich unverdorbenen Boden im Volke. Angesichts der Neubelebung des Gitarrespiels durch die wandernde Jugend und der Sangesfreudigkeit der Soldaten konnte man fast von einer Blüte des Volksliedes sprechen. Zu Beginn des Jahrhunderts und während des Krieges ist manches echt volkstümlich vertonte zeitgenössische Gedicht (z. B. von Löns) und manches urwüchsige neue Soldatenlied unmerklich in den Liederschatz des Volkes einbezogen worden. Der Gesinnungsverfall nach dem Umsturz war dieser Entwicklung nicht förderlich. Die Romantik steht um so tiefer im Kurs, als ihre Attribute von ehedem — das verklingende Posthorn und das rauschende Mühlrad — tatsächlich verschwunden sind. Ein „Volk" als Träger eines Volksliedes sind wir zur Zeit leider überhaupt nicht; dafür sind die in den Klassenkampf getriebenen Massen viel zu sehr gehetzt, verhetzt, im Seelischen beeinträchtigt. „Jedes Volk hat die Musik, die es verdient." Der Dreigroschen-Gesinnung folgte die Dreigroschen-Musik.

So halten wir — um die gestellten Fragen nunmehr zu beantworten — die Zeit nicht für reif zur Lösung des Volksliedproblemes. Eine Wiedergeburt aus dem Zeitgeist der Gegenwart ist kaum zu erhoffen, solange „der Geist der Zeit der Menschen eigner Geist" ist. Eine gesündere Zukunft kann uns aber sehr wohl ein neues Volkslied schenken; wie es textlich und musikalisch aussehen wird, können wir freilich ebensowenig prophezeien, wie wir das Gesicht dieser Zeit nicht vorausahnen können, deren Spiegelbild es sein wird.

Dr. Wilhelm Buschkötter, 1. Kapellmeister und Musikal. Oberleiter des Westdeutschen Rundfunk, Köln

Jedes Volkslied ist, wie das Kunstlied, die Schöpfung eines Einzelnen. Zum Allgemein- oder Volksgut wird das Lied erst dann, wenn Text und Musik dem naiven und ungekünstelten Empfinden der Zeit und Umgebung, in der es entsteht, zu entsprechen vermag. Den Anlaß zur Niederschrift eines für das Volk bestimmten Liedes bietet die Fülle der Ereignisse des täglichen Lebens. Demzufolge ist das Volkslied keineswegs ein fester, unverrückbarer Begriff, es

*) Vgl. die Schilderung des Oberbayerischen Volksliedersingens in Egern in „Kreuz und Quer" des vorliegenden Heftes. (Die Schriftltg.)

muß sich vielmehr in der Textbehandlung und Musik an das zeitgenössische Kunstschaffen anlehnen, das ja seinerseits wiederum stets Ausdruck der Zeit und Umwelt ist.

Wenn trotzdem das Volkslied früherer Jahrhunderte zumal in unserer Zeit der Jugend- und Wanderbewegung intensiv gepflegt wird, wenn der „Zupfgeigenhansl" und ähnliche Liedsammlungen im Besitz zahlloser Jungen und Mädchen ist und das begleitende Lautenspiel, wie der Rucksack, zum eisernen Bestand jedes Wandervogels gehört, so beweist das alles, wie vertraut unserer Jugend auch heute noch die Anschauungswelt des alten Volksliedes ist. Es steht daher auch nicht zu befürchten, daß die bekannten, uns allen liebgewordenen und gefühlvollen Lieder plötzlich der Vergessenheit anheimfallen werden.

Der „Schlager" bedeutet meines Erachtens gar keine Gefahr für das Volkslied. Textlich meistens albern, oder unmöglich, hat er musikalisch so geringen Wert, daß er in der Regel nur für die Dauer eines halben Jahres bekannt ist und von neuen Schlagern abgelöst wird.

Das Volkslied hatte, wie schon gesagt wurde, einen gewissen Zusammenhang mit dem zeitgenössischen Kunstschaffen und den Ereignissen des menschlichen Lebens. Daher sang man Landsknechts- und Pilgerlieder; siegreiche Feldherren wurden gefeiert, politische Begebenheiten bildeten den Stoff zu neuen Liedern, die bald in aller Mund waren. Eine ähnliche Verbindung zum täglichen Leben besteht heute leider nicht mehr und deshalb besitzen wir auch kein zeitgemäßes Volkslied. Es wäre durchaus denkbar, daß ein Lied von dem Siegeszug der Maschine, von den Zweigen der Technik, ein hohes Lied vom Weltflug des Zeppelin ebenso innerhalb kurzer Zeit zum Volksgut würde, wie die Klage eines Arbeitslosen oder eines Bettlers.

Um eine Krise des Volksliedes zu vermeiden, ist folgendes notwendig: Die intensive Pflege der alten Schätze in den Schulen und in der Jugendbewegung. Der Rundfunk kann hierbei wertvollste Hilfe leisten durch regelmäßige Veranstaltungen mit Vortragsfolgen ein- und mehrstimmiger Volkslieder. Es sei hier bemerkt, daß der Westdeutsche Rundfunk seit Jahr und Tag einen Volkslied-Zyklus eingerichtet hat. Daneben wird auch im Schulfunk das Kunst- und Volkslied eingehend behandelt. Und als ebenso wichtig erscheint es mir, Dichter und Komponisten zu einem Liedschaffen anzuregen, das, wie einst, in Text und Musik den Zusammenhang mit dem Gegenwartsleben wiederherstellt. Es wäre dadurch die Möglichkeit gegeben, daß ein neuer und neuartiger Liedtypus entsteht, der in enger Verbindung mit dem kulturellen Leben unserer Zeit schnell zum Allgemeingut des deutschen Volkes wird, als das neue deutsche Volkslied.

Prof. Dr. Walter Courvoisier, Komponist, Lehrer an der Akademie der Tonkunst, München

Ihre so interessante Anfrage habe ich mir reiflich überlegt. Ich kam zur Ansicht, daß ich sie kaum beantworten kann; denn ich bin zu wenig orientiert darüber, inwieweit denn unser echtes altes Volkslied noch gekannt und gesungen wird.

Meiner Überzeugung nach kann es vorab nur durch die Einwirkung auf die Jugend in Kindergarten und Schule erhalten bleiben. Lebendig kann es nur bleiben, soweit wir noch ein Volk sind und nicht eine Masse.

Allein schon das, was das Volkslied sich zum Gegenstand erwählte, rückt immer ferner. Lied entsteht aus Sehnen und Sinnen. Die Mechanisierung der Arbeit und des Lebens scheint mir nichts hervorbringen zu können, was die Verbundenheit mit großen Dingen (sei es Gott, Natur, Liebe usf.) ausdrücken könnte.

Was sie ausdrücken kann, darf, als etwas absolut Endliches, nicht mit einem Maßstab gemessen werden, der vom Unendlichen ausgeht.

Christian Döbereiner, Kammermusiker, Leiter der Konzerte für alte Musik, München

Auf allen Gebieten der Kultur tritt die eine Tatsache in Erscheinung, Fragen des Metaphysischen, des Gefühlsmäßigen wollen intellektuell gelöst werden. Warum? Diese Frage kann

hier in diesen kurzen Gedankengängen nicht gelöst werden, denn an der Lösung arbeitet noch in zu großem Maße die Zeit. Jedenfalls sei bemerkt, daß man wohl nicht zu unrecht behauptet, das Gefühlsmäßige, das Herz liege derzeit zum mindesten im tiefsten Schlafe und allein der Intellekt, das Gehirn zeigt eine ausgesprochene Betriebsamkeit.

Ist das Gefühlsmäßige nun im Volke nicht erstorben, so kann es aus dem Schlummer erweckt werden, aber nicht durch den Intellekt, durch wenn auch noch so geistreiches Wortgeklingel, sondern allein durch das in das einfache Wort und in die unmittelbare Tat gebrachte natürliche Empfinden des Herzens und der Seele. Nicht ein Farbenblinder kann uns das Wesen der Farben nahebringen, aber auch kein Seelenloser, vom bloßen Intellekt Beherrschter vermag uns das Geheimnis der unaussprechbaren Einfachheit der im Volksliede kristallisierten Gefühlswelt zu lösen. Die Frage der Wiederbelebung des alten Volksliedes hängt darum mit in erster Linie davon ab: verfügen die Verantwortlichen, vor allem die Lehrer an den Volksschulen und die Musiklehrer an den Mittelschulen über die nötigen Kräfte des Herzens und der Seele, um den Eispanzer des Intellekts in unbeirrbarer Liebe zur Sache aufzutauen? Erst wenn die Liebe zum Volksliede im Volke selbst wieder geweckt ist, kann das neue Volkslied erstehen. Das Volkslied wird nicht gemacht, es entsteht.

Paul Ehlers, Musikschriftsteller, Musikredakteur der „Bayer. Staatsztg.", München

Die Frage, ob man an ein Weiterleben des deutschen Volksliedes glaube, wird je nachdem bejaht oder verneint werden, ob man an Deutschland glaubt oder nicht, ob man an eine sich in jedem Augenblick erneuernde, ewige Gegenwart des Geistes oder an eine zeitlich begrenzte materielle „Jetztzeit" (= Jazz-Zeit) glaubt, ob man die widerwärtigen, fauligen, mit Zigarettendunst umnebelten Zustände der jetzigen Jahre zur Wesenheit des deutschen Volkes rechnet oder sie als das erkennt, was sie sind: als eine Krankheit, die wie jede Krankheit vergänglich ist. Ich glaube an Deutschland; ich glaube, daß, solange es noch deutsche Berge und Täler, deutsche Marsch und Heide gibt, deutsche Flüsse und Ströme in deutsches Meer fließen, ein deutscher Bauer noch deutsches Land pflügt, ein deutscher Bergmann noch in deutschen Bergen Erz und Salz und Kohle haut, ein deutscher Forstmann Wild und Forst hegt, ein deutscher Schäfer Herden hütet und Senne und Sennerin das Vieh auf deutsche Almen treiben, an Rhein und Main und Neckar und Mosel noch deutsche Weine wachsen, ein deutscher Jüngling noch mit Herz und Seele ein deutsches Mädchen liebt, und solang es noch ein Deutschland gibt, das an den auferstandenen Christus, an die Überwindung des Todes durch das unendliche Leben, an ein ewiges Sein und Werden glaubt — daß auch das deutsche Volkslied weiterleben wird, in alter und neuer Form. Man soll die Versuche, das frühe, gesunde, noch nicht versentimentalisierte Volkslied wiederzuerwecken, zu erhalten und zu erneuern, nicht mißachten, mögen sie auch künstlich anmuten; ihr Grund ist romantische Sehnsucht, das Urgefühl, woraus alle Kunst, auch die „unverkünstelte" des Volkes, hervorgeht; aus dem Zusammenklingen von alten Dicht- und Musikformen mit neuem Erlebnisausdrucke mag sich das Volkslied von Gegenwart und Zukunft bilden. Hermann Löns war textlich ein Wegweiser in neues Volksliedland. Die veränderten Lebensarten, das schnellere Zeitmaß unseres Daseins, soweit als sie Allgemeinschaftliches bedeuten, sollen und können sich ihre Volksliedformen schaffen. Daß wir Dichter und Musiker genug haben, die das in langen Zeiten gewordene Gut an Volksliedern mehren können, brauchen wir keinen Augenblick zu bezweifeln; sie werden freilich niemals Volksseelisches erzeugen, falls sie sich den jetzt umhertreibenden, uns artfremden Gedanken, Gefühlen und Rhythmen hingeben und den sich in nackter Sinnlichkeit austobenden Götzendienst des Phallus mitmachen. Wie aber das neue Gute unter die Menschen bringen? Dem Volksliede wieder mehr Geltung verschaffen, heißt: gegen alles Gemeine ankämpfen, es bis zur Vernichtung befehden. Mit geradezu teuflischer Gewissenlosigkeit wird an der Aushöhlung und damit dem Untergange der deutschen Seele gearbeitet, und die Möglichkeit, bis ins entfernteste Dorf die kunstmoralische Seuche durch Grammophon, Radio und Kino zu tragen, verleiht jenem Treiben der verworfenen Spe-

kulanten auf das Tier im Menschen ungeheure Gefahrskraft. Auch ein Gassenhauer der Landstraße kann, wofern er aus gesunden Elementen aufgebaut ist, Volkslied werden; niemals aber der schweinische, blasphemische und Edles und Großes verneinende Mißbrauch von Sprache und Musik, wie ihn der heiligen Heimaterde entwurzelte Großstadtmenschen treiben. Gott sei gedankt dafür, daß in Deutschland ein junges Geschlecht heranwächst, das, in mancher Anschauung vielleicht freier als wir Älteren, doch rein und gesund fühlt und empfindet, das nicht dem von undeutschen Verführern geschürten Wahn huldigt, der Materialismus könne die Sehnsucht nach dem Glück erfüllen, das weiß, daß allein der Geist des Guten dauernd Gutes auch im irdischen Leben hervorbringen kann. Dieses junge, echtbürtig deutsche Geschlecht wird der Träger des neuen Volksliedes sein. Das neue Volkslied schaffen aber müssen die Dichter und Musiker. Wie das neue Volkslied aussehen wird? Überlassen wir die Antwort ruhig dem deutschen Genius! Klang und Form wird je nach dem Verkünder verschieden sein; denn wie mein großer Namenspatron vor bald zweitausend Jahren schrieb: „es sind mancherlei Gaben, aber es ist ein Geist."

Dr. Franz Josef Ewens, Schriftleiter der „Deutschen Sängerbundesztg.", Berlin

Die tiefgehende Zerklüftung unsres wirtschaftlichen, politischen und künstlerischen Lebens bietet nicht die Voraussetzungen zur Schaffung eines neuen Volksliedes. Vorläufig hat der Mensch der Gegenwart nur die mechanische Wirkung der modernen Technik erfaßt. Noch ist er nicht in ein „persönliches" Verhältnis zur Maschine getreten. Einzelne Versuche, wie Weills „Lindbergh-Flug", Brands „Maschinist Hopkins" zeigen, daß Strömungen — zunächst in anspruchsvollen Musikformen — im Werden sind, Maschine und Technik zu personifizieren bzw. idealisieren. Bis zum neuen „Volkslied" hat es indes noch gute Weile. Vorläufig müssen wir uns mit dem von unsern Vorfahren überlieferten Volksliedgute begnügen. Erst wenn die Übergangszeit, in der wir leben, einer einheitlichen Volksseele Platz gemacht hat und die oben angedeutete Betrachtungsweise unsrer Technik Allgemeingut geworden ist, können wir mit einem neuen Volkslied rechnen.

Clemens Freiherr von Franckenstein, Komponist, Generalintendant der Bayer. Staatstheater, München

Auf Ihre Anfrage ist es schwer eine Antwort zu geben. Ich neige der pessimistischen Ansicht zu, daß es keine Fortsetzung des Volkslieds (weder in Deutschland noch in anderen Ländern) geben wird. Die Naivität — beim Volkslied Voraussetzung für den Verfasser, den Sänger und den Zuhörer — ist allzusehr geschwunden.

Dr. Wilhelm Furtwängler, Dirigent der „Philharmonischen Konzerte", Berlin

Ich halte das Volkslied im weiteren Sinne, — zugleich mit der sakralen Musik, die in dieser Beziehung dem Volkslied gleichzusetzen ist, — für die eigentliche Urquelle der großen deutschen, sogenannten „Kunstmusik", ja schließlich sogar auch der der anderen Nationen bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. Ich muß hier darauf verzichten, die Gründe für diese Anschauung einzeln darzutun. Aber wenn wir einmal Abstand genug haben werden, werden wir begreifen, daß die großen Meister nur Fortsetzer des Volksliedes und die wahren Zeugen der ungeschwächten Kraft des musik-, d. h. liedschaffenden Volksgeistes waren und ein wirklicher, d. h. prinzipieller Unterschied zwischen der sogenannten Kunstmusik z. B. der Klassiker — in ihren wesentlichen Zügen — und dem Volkslied, nicht besteht. Anders ist es mit der sogenannten „neuen", d. h. atonalen Musik, der ersten Musik, die eigentlich mit vollem Recht den Namen Kunstmusik verdient. Diese allerdings steht dem Volkslied im bisherigen Sinne antipodisch gegenüber und die „Krisis" des Volksliedes ist zum großen Teil ein Werk der Kräfte, die die „neue" Musik geschaffen haben. Die Frage nach einer Zukunft des Volksliedes hängt eng mit der Frage nach den Zukunfts- und Lebensmöglichkeiten der „neuen" Musik zusammen.

Ernst Gaebel, Bundesführer des „Bundes Deutscher Wanderer" und Schriftleiter des „Wanderer", Berlin

Das Wenige, was ich zu dem Thema „Krisis des deutschen Volksliedes" sagen kann, dürfte ein fremder Klang in diesem Chor von Stimmen der Meister sein, denn hier spricht keiner vom Bau, sondern einer von denen, für die gebaut wird. Wird? Nein, wurde, denn von einem lebendigen Volkslied unsrer Zeit ist nichts zu spüren. Wenn wir nun fragen, warum, so ergibt sich, daß die Krise des Volksliedes nur eine Teilerscheinung der allgemeinen Krise des deutschen Volkes ist und in diesem großen Zusammenhang betrachtet werden muß.

Volkslied, das ist: singen müssen. Nicht für die anderen, sondern weil es zum Leben gehört, Ausdruck, Entfesselung von Gefühlen ist, oft auch wie ein Ventil gestaute Gefühlskräfte entläßt. Man sang bei der Arbeit in der Werkstatt im Frohgefühl eines sinnvollen Arbeitsrhythmus — ist das im lärmerfüllten Fabriksaal bei ewig gleichen Handgriffen möglich? Man sang am Feierabend — wir haben keinen Feierabend mehr, man sang am Sonntag — auch den haben wir verloren, er ist zum organisierten Kräfte-Ausgleich geworden, etwa zum Training von Muskelpartien, die durch die Werktagsarbeit nicht beansprucht werden. Man sang das hinaus, was man nicht sagen konnte und doch sagen mußte — wir rationalisieren unsre Gefühle und beschränken uns auf Erfahrungen aus Experimenten — und so ließe sich dies noch beliebig fortsetzen: das Volk als solches, die Masse, an die man doch denken muß, nicht an bestimmte Kreise, singt nicht, weil es in einem ganz andern Arbeits- und Gefühlsrhythmus lebt, als es dem Volkslied gemäß ist.

Das ist keine Nachkriegserscheinung, seit Jahrzehnten schon mit der fortschreitenden Übervölkerung und Industrialisierung hat es unser Volk verlernt, zu singen, und das Volkslied wanderte in die unzähligen Gesangvereine, um dann vom Podium herab sich angeblich wieder in die Herzen zu singen.

Um die letzte Jahrhundertwende zogen die ersten Wandervögel hinaus — äußerlich gesehen, als gesunde Reaktionserscheinung gegen das naturferne Leben und Treiben in den Städten, fanden sie sich zurück zu einem schlichten, naturverbundenen Leben. Wie es gar nicht anders sein konnte, fand sich zu ihnen auch das Volkslied — aber nicht zu bewußter „Pflege" liedertafelmäßigen mehrstimmigen Gesanges, sondern man sang die Lieder dort, woher sie kamen und wohin sie gehörten. Im dämmernden Wald, an stillen, verträumten Seen, am rasch dahineilenden Bach, im frohen Wanderschritt auf den Landstraßen, abends beim Bauern oder am flakkernden Lagerfeuer, und in das Singen verwob sich das Rauschen und Ziehen des Windes in den Wipfeln, das Rinnen und Plätschern des Wassers, heller Vogelruf und ferner Glockenklang. Da war kein zahlendes Publikum, kein Programm zu festgesetzter Stunde — es quoll aus den Herzen zu seiner Zeit aus dem unerschöpflichen Reichtum von Liedern vergangener Zeiten, wie man sie zum Teil im Zupfgeigenhansl gesammelt hatte. Was Volkslied ist, wir erlebten es tausendfach in wechselvollem Hin und Her, es war nicht gepflegte Kunstausübung, sondern gehörte in die Ganzheit eines naturnahen Lebens und zog mit uns wieder dahin zurück, woher es entstammte: zum Herzen des Volkes. Ich denke hier an ein Erlebnis für viele ähnlicher Art: wir hatten in einem einsamen Walddorf bei einem Bauern gastliche Aufnahme gefunden, der Heuboden war uns gern zur Nachtruhe überlassen worden. Nun, nach dem Abendessen, saßen wir noch in der Stube bei offenem Fenster und sangen, wie es sich gerade fügte. Draußen sammelte sich indes wohl die ganze Bewohnerschaft des kleinen Dorfes, froh der Abwechslung. Zum Schluß sangen wir „Meerstern, ich dich grüße", das wir selbst, obwohl Protestanten, sehr liebten. Und siehe, mit einem Male sang in tiefer Andacht alles, was draußen war, und unsre Bauern in der Stube das Lied mit.... Über alle Grenzen und Unterschiede hinweg schlang sich durch das Lied ein schönes Band, Volksgemeinschaft im tiefsten und wahrsten Sinn, und kindlich gab sich alles in die Hut der Gottesmutter. Wir hatten als Fremdlinge Heimat gefunden in den Herzen dieser schlichten, zurückhaltenden Menschen, das spürten wir am nächsten Morgen, als uns der alte Bauer bewegt dem Schutz der Jungfrau Maria anbefahl.

So war der Weg des Wandervogels zum Volkslied nicht ein Suchen in Archiven und ein Aufstöbern verstaubter Schätze, es war wie das Wandern an blühenden Hecken und über blumenbunte Wiesen, überall das Schöne findend, bewegend und es weiterschenkend. Wie mancher Wandervogelkreis hat von seinem Landheim aus das Volk ringsum in den Dörfern wieder zum Singen gebracht und ihm damit doch nur zurückgegeben, was lange verschüttet in ihm selbst lag und dessen der Bauer sich, wenn er es konnte, leider meist schämte.

Es ist heute in der Jugendbewegung nicht ganz mehr so, wie in der Zeit vor dem Kriege, das unmittelbare Singen aus dem Gefühl heraus trat zurück gegen die bewußte Pflege des alten Volksliedes, wie sie in der sogenannten Singekreisbewegung geübt wird. Sie ist zweifellos ein überaus wertvoller Faktor in der musikalischen Kultur unsrer Zeit und ihre Bemühungen, die vergessenen Schätze wieder zum lebendigen Eigentum des Volkes zu machen, verdienen jegliche Förderung. Vielleicht ist dies der jetzt einzig mögliche Weg, überall solche Kreise zu schaffen, die sich hingebend bemühen um äußere und innere Erarbeitung dieses Kulturgutes. Aber, an dem früheren Leben des Volksliedes im Wandervogel gemessen, ist es doch eine Lebensverengung, weil es zu einer bestimmten Aufgabe wurde, nicht mehr aus dem natürlichen Lebensrhythmus kommt.

Ob es möglich ist, dem Leben unsrer Zeit, das von einem fieberhaften Tempo durchpulst ist, im Liede Ausdruck zu geben, kann ich als Laie nicht entscheiden. Ich sehe das Problem ja viel weiter, wie ich im Anfang sagte, und meine, daß ein Volks**lied** nicht eher wieder denkbar ist, bis wir nicht wieder **Volk** geworden sind, ein sinnvoller Organismus, statt der angehäuften Massen, die der nackte Existenzkampf nur zusammenballt und -hält. Wenn erst wieder Arbeit zur Freude geworden ist, weil man nicht immer nur einen einzigen Ausschnitt aus dem Arbeitsganzen vor sich hat — sei es auch nur so, daß neben der Brotarbeit ein Stück Land liebevoll bebaut werden kann (ob irdisch, ob geistig, ist schließlich gleich) — wenn das Leben nicht nur wie ein Fluch und wie eine Last ertragen wird — dann wird unser Volk wieder singen, singen aus der Tiefe seines weichen, schönen Herzens, das auch jetzt, in all dem Dunklen und Schweren, oft ganz in sich verloren und verträumt wird, wenn ein schlichtes echtes Volkslied an sein Ohr klingt. So soll uns doch auch alles recht sein, was geschieht, um das deutsche Volkslied nicht vergessen werden zu lassen; wir selbst aber werden immer in ihm leben wie im Anfang.

Geh. Hofrat Univ.-Prof. Dr. **Wolfgang Golther**, Rostock

Das deutsche Volkslied, wie es Herder und die Romantiker entdeckten und neu belebten, zur Zeit, da es noch in den Unterschichten des Volkes lebendig war, ist an und für sich wertvoll und hat Dichtung und Musik der Oberschichten vorteilhaft beeinflußt. Demnach ist seine Erhaltung durchaus wünschenswert und jeder Versuch der Pflege dankbar zu begrüßen, wobei nicht nur die reinen und schönen, sondern auch die derben und niederen Arten zu berücksichtigen sind, wie sie im Volke gesungen werden. Die völkischen Unterschichten, die einst das Lied allein pflegten, sind heute nicht mehr vorhanden, um als Umwelt und Widerklang der alten Gedichte zu dienen. Die völlige gesellschaftliche Umschichtung, namentlich die Großstadt, hat dem Volkslied den Nährboden entzogen, den wir nicht wiederherstellen können. Der Zeitgeist der Gegenwart ist dem seichten, blöden und gemeinen Schlager zugewandt, das Volkslied wird durch den pöbelhaften Gassenhauer ersetzt vornehmlich eben der sozialen Umstände wegen, die wir nicht ändern können. Daß unsere Zeit aus sich heraus, aus den jetzigen Verhältnissen eine neue Art von „Volksliedern" schaffen könnte, scheint mir unmöglich. Dazu müßten Dichter und Volk aus gemeinsamer Empfindung zusammenwirken, wofür alle Voraussetzungen fehlen.

Prof. Dr. h. c. **Paul Graener**, Komponist, Mitglied der Akademie d. Künste, Berlin

„Und was wird aus dem deutschen Volkslied?" fragen Sie. Ebensogut könnte es heißen: „Was wird aus der deutschen Musik?" Alle große Musik hat wohl — das zeigen die Werke

der Meister immer wieder — ihre Wurzeln im Volkslied. Es ist der tiefe, reine Born, aus dem die Kunst immer wieder schöpft; versiegt er, so versandet auch die Kunst.

Der Ursprung des Volksliedes ist die echte, naturhafte Lebensfreude eines Volkes, sein naives (und darum so reines) Liebesleben, seine Vaterlandsliebe und seine *geistige* Not. Kann unser Volk diese Dinge in ihrer tiefen Reinheit heute noch empfinden, so wird es ihnen auch im Liede Ausdruck geben können. Aber ich glaube, daß wir uns erst durch diese traurige und wirre Zeit werden hindurchkämpfen müssen, ehe das neue, befreiende Lied uns geschenkt wird. Wer möchte auch diese Zeit verewigen, diesen Zerrspiegel kommenden Generationen zeigen?

Und so bleibt uns Heutigen doch das Eine: Bewahrer zu sein des reichen Schatzes, den unsre Vorfahren uns in ihrem Volkslied hinterlassen haben. Immer wieder zu schöpfen aus diesem reinen Quell, der das spendet, was urewig ist. So retten wir unser Werk, indem wir ihm sein Geistiges wahren, so bauen wir, über diese Zeit hinaus, eine goldene Brücke dem, das da kommen soll.

Univ.-Prof. Dr. *Wilibald Gurlitt*, Direktor des Musikwissenschaftl. Institutes a. d. Universität Freiburg i. Br.

Ich glaube nicht, daß die Frage nach der „Wiedergeburt des Volksliedes" durch eine „Umfrage" sich der Lösung auch nur näher bringen läßt. Die Not unseres Volksliedes kann nicht vom *Lied*, sondern muß vom *Volk* her behoben werden. Wer dem Volk hilft, hilft dem Lied. Zu helfen vermag allerdings nicht Geld und Gut, sondern nur das unbefangene *Hinaushören* über das, was Volkslied je gewesen und im Schlager und Song heute ist, um es als *ursprünglichen Antrieb des Menschen zum Singen* wiederzugewinnen. Diesen inneren Antrieb gilt es zu wecken, nicht im Umfragen, sondern im *Mitsingen*. Der Weg dazu führt durch die sogenannte Singbewegung der deutschen Jugend.

Dr. *Alfred Guttmann*, Künstlerischer Beirat des Arbeitersängerbundes, Berlin

Sie fragen mich, wie ich zum gegenwärtigen Volksliedtyp stünde, und stellen die verschiedenen Formen auf, in denen die augenblicklichen Strömungen zur Forderung eines neuen Volksliedtypus im Sinne unseres Zeitgeistes gehen.

Ich persönlich sehe weder im Schlager, noch im Sinne von Weills „Dreigroschenoper", noch in der Fischerschen „Volksliederspende", noch in der Jödeschen Form der Wiederbelebung des Volksliedes vergangener Jahrhunderte die Möglichkeit einer Wiedergeburt. Meine jahrzehntelange Tätigkeit in der Volksmusik, vor allem den Bestrebungen des Deutschen Arbeitersängerbundes, hat mich zu der Erkenntnis geführt, daß die „romantische" Form des Volksliedes, über die die heutige Generation der künstlerisch Vorwärtsstrebenden sich bereits hinausentwickelt hat, *im Volke noch einen starken Resonanzboden findet*. Das einzige mir bekannte wirkliche Volkslied neuerer Zeit, die Weise: „*Wann wir schreiten*", ist *durchaus romantischem Geist* entsprungen, sowohl hinsichtlich des Gedichtes wie der musikalischen Formung. Ich selbst, der ich mich dem polyphonen, mehrstimmigen Gesang der italienischen Madrigalisten um 1600 und der großen Meister Isaac, Senfl, Fink aufs engste verbunden fühle, habe in meinen zahlreichen Sammlungen für den etwa 300 000 Sänger umschließenden Deutschen Arbeiter-Sängerbund mich bemüht, eine *neue Form der Wiederbelebung alten Volksgutes* zu finden: Ich habe zahlreiche wertvolle Volksweisen in Sätzen alter Meister, wie neue Sätze alter Volksweisen von den größten lebenden Satzmeistern, die ich bestellt habe, *von Dichtern unserer Zeit, wie Bruno Schönlank, Max Barthel* u. a., *mit Texten unterlegen lassen*, die durchaus dem Charakter der Originale der alten Volkslieder, Streit-, Kampf- und Spottgesänge entsprechen, und dem lebendigen, gesanglichen, mehrstimmigen Musizieren der Chöre wieder zugeführt.

Univ.-Prof. Dr. Robert Haas, Vorstand der Musiksammlung a. d. Nationalbibliothek, Wien

Das Volkslied ist edelste Gebrauchsmusik, als solche unentbehrlich sowohl für den geistigen Zusammenhalt jeder Volksgemeinschaft als auch als Grundlage der höheren völkischen Kunstmusik, also unentbehrlich für die Musikkultur schlechthin. Es ist aber auch dem ästhetisierenden Tageslärm entrückt.

Unser deutsches Volkslied, auf das wir mit Recht stolz sind, erfährt allerdings heute, zumal im Getriebe der Großstädte, eine gefährliche Mißachtung und Verdrängung durch minderwärtigeren Tageswust, es fehlt aber andrerseits nicht an ernsthafter Pflege. Dazu gehören in erster Linie die wissenschaftlichen Arbeiten, die eifrig bemüht sind, den Volksliedbegriff als solchen zu klären, das überlieferte Stoffgebiet zu sichten, die Quellen zu untersuchen und neue zu erschließen. An der praktischen Geltendmachung des Volksliedgedankens sollte allerdings die Volkserziehung in weit höherem Maße beschäftigt werden, als dies der Fall ist, besonders bei uns in Österreich. Dabei hat der feststehende alte Liedbesitz m. E. im Vordergrund zu stehen, weniger das volkstümliche Lied. Immerhin hat stets eine Bereicherung der Volksmusik aus dem musikalischen Kultur- und Tagesleben stattgefunden, sie wird sich also auch heute nicht vermeiden lassen, zumal die Auswahl gern weniger nach künstlerischen, sondern mehr nach äußeren Bedingungen erfolgt.

Univ.-Prof. Dr. Karl Hasse, Komponist, Universitätsmusikdirektor, Direktor des Musikwissenschaftlichen Institutes an der Universität Tübingen

Das Raunen der Brunnen, das Plätschern des Mühlbachs, das verklingende Posthorn — sind das wirklich Dinge, die in der Volksseele Echo wecken oder je geweckt haben? Wenn das „Volk" Schuberts Lindenbaum-Melodie singt, ist das Raunen des Brunnens daraus bereits nicht mehr zu hören, nur noch eine unklare Sentimentalität. Das Kunstwerk ist nicht mehr vorhanden, selbst die Melodie hat einen andern Sinn und Klang bekommen, als den sie aufgespannt zwischen dem Naturbild der Klavierbegleitung hatte. Hier ist das Volkslied tatsächlich ein „herabgesunkenes Kunstlied". So wird es dem Volke auch nie einfallen, von sich aus die Maschinen zu besingen. Der „Rhythmus der Arbeit" hat vielleicht die Wolgaschiffer, in Deutschland vielleicht noch den oder jenen Handwerksmann (wie jenen Vorfahren Bachs in der Mühle) zum Liede gebracht. Heute ist er kein primitiv-musikalischer Rhythmus mehr. Das neuere deutsche Volkslied, von gebildeten Leuten erfunden, hat, solange diese Gebildeten echte, treue Menschen waren, Echo im Volke gefunden. Im 18. Jahrhundert ist es von Schwaben, wo das neuere Volkslied ja vorzugsweise im Volke gesungen wurde und, besonders durch die Männergesangvereine weitergepflegt, noch heute gesungen wird, bezeugt, daß das Lied der Spinnstuben vorher am Klavier der Stadtfräuleins erklungen war. Wie wird es im 15. Jahrhundert gewesen sein? Wenn die breite Masse des Landvolks Texte und Melodien sang, die seinem Empfinden zusagten, wird deren Ursprung doch in Kreisen zu suchen sein, die höhere Bildung und Kunstfertigkeit vermittelten. Auch der Aussätzige zu Limburg stand außerhalb derer, die unter der Linde sangen oder tanzten. Die Romantik des alten Volksliedes — Sachlichkeit oder „Objektivität" kann man auch ihm nicht zumuten — wird eine ähnliche Mittelbarkeit des Hineinversetzens zur Voraussetzung haben, wie die des neueren. Stilistisch sind die deutschen Volksmelodien schon damals wie später an die jeweilige Kunstmusik geknüpft. Was sie aus alten germanischen, vorgregorianischen Musikmöglichkeiten sich gerettet haben, ist auf von Kunstübung gelöste Volkstümlichkeit hin schwer zu prüfen. Mir will scheinen, daß eine echte, bodenständige, wahre Kunstmusik angestrebt werden kann, nicht aber eine Gesundung des Volkes durchs Volkslied. Wird aus der Stadt dem Lande, oder innerhalb der Stadt aus der „Gebildeten"-Schicht dem „Proletariat" Schlager- und Operetten-

musik zugeführt, und heute bedarf's angesichts von Radio, Ton-Film oder Grammophon kaum noch der „Fahrenden" aus den Kaffeekapellen, so nimmt das „Volk" das mindestens so begierig auf wie ein Lied von Schubert. Zumal das stille, sinnende Wesen auf dem Lande ebenso im Absterben ist wie in der Stadt. Und zu allen Zeiten sang man hier wie dort ganz gern recht anstößige, zweideutige und unromantische Lieder neben den sentimentalen und verliebten.

Die „Krisis des deutschen Volksliedes" ist also wohl kaum anders zu betrachten und zu lösen als in Verbindung mit dem gesamten Gebiete der musikalischen Kunst. Man kann unmöglich eine edle Volksliederpflege, ein echt und tief empfundenes Singen in allen Kreisen wieder hervorrufen, wenn der Zustand der Kunstmusik durch Jagd nach Zeitungskritiken und geschäftiger Sensationsstilübung gekennzeichnet ist. Noch gilt Schillers, des unmodernsten aller deutschen Dichter und Denker, Wort an die Künstler: „Der Menschheit Würde ist in *eure* Hand gegeben". Und nicht nur die Würde der Menschheit, auch des Volkes Freude und Erhebung liegt in ihren Händen. Die Vielheit kann sich nicht die Schönheit schaffen, — auch im demokratischen Zeitalter, und erst recht in ihm, ist die schöpferische Persönlichkeit verantwortlich für den Kulturzustand des Volkes. Konzert, Hausmusik, Kirche, Schule, Gesangverein, Singkreis, und wie die Vermittlungsmöglichkeiten alle heißen, müssen an der Vervollkommnung und Reinigung der deutschen Musik, deren geistiges Niveau von den Meistern angegeben worden ist, dauernd arbeiten. Je breiter der Quell, aus dem geschöpft werden kann, desto besser. Und nicht nur an ihrer Kunstfertigkeit erkennen wir die Meister, ob sie nun im Mittelalter, in der Reformationszeit oder im 19., ja im 20. Jahrhundert gewirkt haben, sondern auch an ihren Charaktereigenschaften, besonders darunter denen, die Arndt als deutsche Ideale bezeichnet hat. Nämlich nicht Kunstpolitik, Geschäftssinn, Vordrängen, sondern: Einfalt, Treue, Redlichkeit. Noch heute! Durch solche Eigenschaften können wir eine gesunde Volkskultur wiedergewinnen, kaum aber durch Propagierung eines bestimmten Volksliedstils. Haben wir erst wieder ein deutsches Volk, so wird uns das entsprechende Lied von selbst zufallen. Auch Ausländisches wird dann, wie früher, ohne Schaden aufgesogen werden können und nicht mehr vergiftend und vernichtend wirken.

Stud.-Rat Wilhelm Hastung, Schriftleiter der „Stimme", Berlin

Das Volkslied — im weitesten Sinne des Wortes — ist nach wie vor fester Bestandteil im Gesangslehrplan der Schulen. Wenn auch zur Zeit der Polyphonie größere Beachtung geschenkt wird als bisher, so werden die meisten Volkslieder doch homophon gesungen, da diese Satzweise jetzt als die volkstümliche gilt. Nur solche Volkslieder, die polyphon gedacht sind, sollten in dieser Kunstform zur Einstudierung gelangen, denn das deutsche Volkslied inkliniert in erster Linie für homophon-harmonische. Die Uhr der fortlaufenden Zeit kann weder durch Verfügungen, noch durch neue Richtungen, durch Vorträge und Musterlektionen ein paar Jahrhunderte (im Sinne der „Jugendbewegung") zurückgestellt werden. Auch die deutsche Jugend singt heute noch — mit begleitender 2. und 3. Stimme — am liebsten die Volkslieder von Scheiden und Meiden, von Treue und Untreue, von Seligkeit und Schmerz, vom Wandern durch die Natur — kurz, von allem, was des Menschen Herz bewegt. Wenn auch die heutigen Verhältnisse dem Entstehen neuer Volkslieder ungünstig sind, so ist damit nicht gesagt, daß wir auf diesem Gebiet nichts Neues zu erwarten haben. Doch läßt sich ein neues Volkslied weder aus Preisausschreiben, noch durch rein akademische Arbeiten „im Volkston" erpressen: es kommt „von selbst" und bahnt sich allein seinen Weg.

Daß aus der mechanisierten, alles persönliche Empfinden ausschaltenden Welt heraus neue Volkslieder geboren werden können, bezweifle ich.

Geheimer Rat, Prof. Dr. h. c. Siegmund von Hausegger, Komponist, Präsident der Akademie der Tonkunst, Mitglied des Senats der „Deutschen Akademie" und Mitglied der Akademie der Künste, München

Die von Ihnen gestellte Frage berührt ziemlich weitausgreifende und schwierige Probleme. Die vielfachen Bestrebungen zur Förderung des Volksliedes scheinen mir zu beweisen, daß ein tatsächliches Bedürfnis nach dem Volkslied vorhanden ist. Freilich fürchte ich, daß dieses Bedürfnis mehr aus dem Gefühle eines herrschenden Mangels wie aus dem einer treibenden Kraft entstanden ist. Wenn das Volk in Liedern singt, so ist dies ein Symptom. Dieses Symptom künstlich zu schaffen wird nicht gelingen, sondern es wird zu allererst von der Ursache, der Pflege des völkischen Wesens selbst, ausgegangen werden müssen. Hierbei handelt es sich um den Begriff „Volk". Nicht jede Masse, sondern nur die durch einheitliche produktive Ideen getragene, kann als „Volk" angesprochen werden. Unsere Zeit ist leider die der großen Städte. Was in ihnen lebt, ist eine zufällige, lediglich durch den gemeinsamen Daseinskampf vereinigte Masse, der jede Selbstbesinnung, jeder Überschuß seelischer Kraft fehlt, aus der heraus allein etwas Künstlerisches entstehen kann. Das Volkslied hatte seine Heimat niemals in der Großstadt. Was in den Großstädten gesungen wurde, soweit man in früheren Zeiten im Verhältnis zu jetzt überhaupt von Großstädten sprechen konnte, war entweder eine Anleihe aus den von den Bauern und in den kleineren Städten vom einfachen Volke gepflegten Liedern oder aber es hatte von vornherein jenen fatalen Stich ins Trivial-Bewußte, der überall dort sich verräterisch einstellt, wo eine gewisse Primitivität sich mit der Bewußtheit einer rein zivilisatorischen Scheinkultur verbindet. Was man etwa als Gegenbeispiel anführen könnte, die Wiener Tanzmusik des vorigen Jahrhunderts, kann nicht in dem Sinne als Volkskunst angesprochen werden, sondern ist durchaus der Ausdruck des damaligen Gesellschaftsgeistes.

Die Frage, ob uns noch ein Volkslied beschieden ist, hängt ausschließlich davon ab, ob es noch „Volk" in dem Sinne einer durch die internationale nivellierende Walze unberührten Eigenart gibt. Was sich den Gegenwartsgeist nennt, ist eine bewußte Verneinung völkischen Wesens, ja so durchaus Verneinung an sich, daß von ihm niemals etwas Positives ausgehen kann. Es werden daher meiner Ansicht nach alle Bestrebungen, diesem „Gegenwartsgeist" ein neues Volkslied abzuringen, vergeblich sein und unser einziges Bemühen muß sich darauf richten, das, was wir an kostbaren Gütern auf dem Gebiete der Volkskunst besitzen, zu pflegen, zu erhalten und immer wieder zu tönendem Leben zu erwecken. Hierbei müssen wir darauf bauen, daß ein gewisser gesunder Instinkt auch in den Massen der Großstadt noch nicht ganz erloschen ist.

Abgesehen davon wird es immer eine mehr oder weniger theoretische Angelegenheit bleiben, das Volkslied künstlich züchten zu wollen. Man kann nur auf die Vorbedingungen zu seiner Entstehung einzuwirken versuchen, und diese liegen auf dem allgemeinen kulturellen und nationalen Gebiet.

Mit der Volkskunst ist auch das allgemeine tonkünstlerische Schaffen auf das schwerste gefährdet. Denn auch dieses schöpft seine Kräfte aus dem völkischen Wesen. Eine internationale Kunst gibt es nicht und wird es nie geben. Mithin ist die von Ihnen angeregte Frage auch von eminenter Bedeutung für das gesamte Kunstgebiet.

Robert Hernried, Komponist, Lehrer an der Akademie für Kirchen- und Schulmusik und Schriftleiter des „Orchester", Berlin

Die Fragen der „ZFM" sind nur im Rahmen eines größeren Aufsatzes zu beantworten, wofern man nicht nur Behauptungen aufstellen, sondern sie auch beweisen will. Ich habe mich sofort an die Arbeit gemacht und eine größere Arbeit konzipiert, die, wie ich hoffe, in der „ZFM" Raum finden soll.

Für heute die gewünschte kurze Antwort: Das Volkslied ist nicht vom „Volke" in seiner Gesamtheit, sondern von künstlerisch empfindenden Individuen geschaffen worden. Andere Indi-

viduen haben, geleitet von ihrem muſikaliſchen Inſtinkt, Korrekturen oder Erweiterungen vorgenommen. Die ſtärkſten Wandlungen aber haben ſich textlich vollzogen. Unter der Einwirkung beider Faktoren haben ſich ſo z. B. geiſtliche Geſänge zu weltlichen Volksliedern gewandelt. Das Volkslied, auch das alte, kirchentönige, iſt im tiefſten Sinne romantiſch, wie ja im Grunde jeder Glaube mit einer gewiſſen „Romantik" (d. i. mit erdichteter Vorſtellung) verbunden iſt. Wird das irregeleitete romantiſche Empfinden unſerer Zeit in die rechten Bahnen gelenkt (und wertvolle Kräfte arbeiten ſchon daran!), ſo iſt an einem Wiederaufleben des Volksliedes nicht zu zweifeln.

Das neue deutſche Volkslied (worunter ich nicht die Nachahmung des Syſtems älterer Volksliedkonzeption verſtehe) muß und wird eine Verſchärfung der muſikaliſchen Gegenſätze bringen, und zwar entweder durch neues Erſtarken des kirchentönigen Empfindens oder durch größere Kühnheit im harmoniſch-homophonen Sinne. Für beides hoffe ich bald Beiſpiele bieten zu können.

Dr. Alfred Heuß, Hauptſchriftleiter der „Zeitſchrift für Muſik", Gaſchwitz bei Leipzig

Ob wir wieder ein Volkslied haben werden? Das hängt vor allem davon ab, ob das, was in den Volksliedern aller Zeiten und Völker eine Hauptrolle ſpielte, auch für den kommenden Menſchen von tiefer Bedeutung ſein wird: nämlich der Menſch als ſolcher in Freud und Leid. Wer weder Freud noch Leid, vor allem in der Liebe, elementar zu fühlen vermag, wer nichts an ſich herankommen läßt, was ihn in ſeinem tiefſten Innern bewegt, weil dieſes Innere verſchüttet iſt, der braucht kein Volkslied, ſondern findet den Erſatz hierfür in zeitlich bedingten, fortwährend wechſelnden Schlagern, die man ja auch als moderne Volkslieder bezeichnet hat. Jedes Volkslied iſt ein künſtleriſch geglückter Herzenston und entſpringt Herzensfreuden, Herzensnöten. Da nun die moderne „Tendenz" dahin geht, Freud und Leid möglichſt auszugleichen, z. B. anſtelle der Liebe ein mehr oder minder „loſes Verhältnis" eintreten zu laſſen, da es ſich, um es kurz zu ſagen, der Menſch auf dieſem Gebiet möglichſt leicht macht, damit er innerlich ja nicht ergriffen und angegriffen wird, ſo ergeben ſich für ein eigentliches Volkslied ſchlechte Ausſichten. Was könnten ſelbſt tiefſtgefühlte und zu Volksliedern geeignetſte Lieder bedeuten, wenn ſie auf ein ſeeliſch abgeſchliffenes, „abreagiertes" Volk — wie man ſo ſchön ſagt! — ſtoßen, das nun eben dieſe dargebotenen Lieder zu Volksliedern machen ſoll! Löns iſt es geweſen, der nochmals den echten Volksliedton anſchlug; es mag auch dieſe und jene Melodie erfunden worden ſein, die alles Nötige zur Volksliedmelodie beſaß — iſt aber Löns trotz ſeiner Verbreitung ins Volk gedrungen?

Die heutige Menſchheit iſt platt, von geringer Seelenhaftigkeit, was ſoll da das echte Volkslied, das dem innerſten, ganz einfachen, aber ſtarken Menſchen entwächſt und ſich an einen ſolchen wendet?

Aber das kann auch wieder einmal anders werden, denn die Geheimniſſe der menſchlichen Seele ſind unergründlich. Darüber wollen wir uns aber klar ſein, daß echte Volkslieder in ihrem Grundweſen miteinander übereinſtimmen werden, daß der Begriff „Zeitgenöſſiſches Volkslied" einen Widerſpruch bedeutet. Denn die innerſte Seele iſt nie „zeitgenöſſiſch", ſondern immer die gleiche. Dieſe gilt es zu treffen — dieſe muß ſich aber auch treffen laſſen!

Prof. Fritz Jöde, Lehrer an der Akademie für Kirchen- und Schulmuſik, Berlin

Wenn die Beſtrebungen Ihrer „Zeitſchrift für Muſik" dahin gehen, dem allgemeinen Singen im Volk Wege zu weiſen, ſo tat ich ſicher in Ihrem Sinn, daß ich auf Ihre Rundfrage keinen Zeitſchriftenaufſatz ſchrieb, ſondern in der Zeit, die ſeit Ihrer Anfrage verfloſſen iſt, in „offenen Singſtunden" in Köln mit 900 Menſchen, in Berlin mit 700 Menſchen, in Jägerndorf (Böhmen) mit 800 Menſchen, in Weener (Oſtfriesland) mit 300 Menſchen, in Eſſen-Ruhr mit 600

Menschen und im „Rundfunk" mit ungezählten Menschen Volkslieder gesungen habe. Und ich glaube, der Widerhall kann Freude machen!

Prof. Heinrich Kaminski, Komponist, Leiter einer Meisterklasse für Komposition und Mitglied des Senats der Akademie der Künste, Berlin

Vor allem: Krisis ist nicht Krankheit, ist also nicht zu heilen, am allerwenigsten durch Sentiment oder romantische Sehnsucht nach der „guten, alten Zeit"; sondern ist Lebensvorgang, den es zu erkennen — und fruchtbar zu machen gilt. „Er-kennen" aber heißt: von der Wurzel her sehen können.

Wurzel der Krisis: Veränderung der Voraussetzungen, Verlagerung der Kräfte. Wurzeln des Volksliedes aber sind jene, allem Leben immanenten Kräfte, die auf die eine oder andere Weise Lebensformen erzeugend in Erscheinung treten können. Wichtig also ist: nicht daß Lebensformen erhalten bleiben, sondern daß diese lebendigen Kräfte auch weiterhin Leben gestaltend wirken und ausstrahlen können, d. h. daß sie durch mich, durch dich, lieber Leser, strömen und in dir, in mir Leben wirken können, gleichviel welcher Art die Lebensformen sein werden. Was wir dazu tun können, ist wohl nur dies: dafür zu sorgen, daß diese Lebensströme in uns nicht durch verstopfte Kanäle und verkalkte Arterien in ihrem Strömen behindert werden, sondern in uns offene Blutbahnen vorfinden. Hic Rhodus, hic salta! Das übrige findet sich von selbst.

Hugo Kaun, Komponist, Mitglied der Akademie der Künste, Berlin

Wo der Weg zu neuen Volksliedern zu suchen ist? — Hm! — schwer zu sagen! — Irgendwo hat irgendwer einen Garten mit zärtlich gepflegter Grasfläche. — Eines Tages entdeckt er in derselben eine hübsche kleine Blume. Er freut sich darüber, pflegt sie zärtlich, und bald haben alle Nachbarn diese Blume auch in ihrem Garten. Niemand weiß, woher sie gekommen, und es fällt auch keinem ein, danach zu fragen. — Der fachkundige Gärtner meint, daß der Sturm sie meilenweit hergeweht haben müsse. — So ist es mit dem Volkslied: es ist plötzlich da, jedermann singt es und niemand fragt, woher das Samenkorn kam! — Letzteres aber trägt der Dichter in seiner Seele und wartet darauf, daß ein Tondichter kommt, der sich mit ihm verbindet. Und an der aufgeblühten Pflanze wird man erkennen, aus welchem Lande sie stammt. — So bitte ich denn: „Herr, schenke uns Dichter mit deutscher Seele, damit unser Volk wieder Brot anstatt der mehr oder minder gut geschliffenen Steine bekommt! —

Prof. Dr. phil. u. Dr. jur. h. c. Wilhelm Kienzl, Komponist, Wien

Ein künstliches Volkslied wird und kann es nicht geben. Das Volkslied entsteht sozusagen von selbst. Wenn unser irregeführtes armes Volk seine Seele wieder entdeckt haben wird, die man ihm jetzt mit Gewalt rauben will oder mindestens abspricht, wird unser schlummerndes Volkslied wieder zu neuem Leben erwachen, allen entgegengesetzten Bestrebungen zum Trotz.

Prof. Dr. h. c. Friedrich Klose, Komponist, Locarno-Muralto

Die Wiedergeburt des deutschen Volksliedes in seines Begriffes ureigenster Bedeutung halte ich unter den heutigen Umständen für ausgeschlossen. Ob sie in absehbarer Zeit, oder überhaupt jemals stattfinden wird, hängt von der dermalen noch ganz im Dunkeln liegenden kulturellen Weiterentwicklung des deutschen Volkes ab.

Die gewiß von jedem Freunde urwüchsigen Volkstums gewünschte Wiedergeburt des Volksliedes heute erzwingen zu wollen, dünkt mich ein fruchtloses Beginnen. Sie muß aus dem allgemeinen Bedürfnis darnach entstehen. Daß dieses Bedürfnis im Großteil des Volkes nicht vorhanden ist, zeigt sich in allen Lebensäußerungen.

Dem Wiedererstehen des Volksliedes sind hinderlich: der Internationalismus, der das einem bestimmten Volke Eigentümliche auszulöschen trachtet, und der Rationalismus, der in der Romantik eine wirklichkeitsfremde, krankhafte Gefühlsduselei erblickt.

Das Volkslied aber ist seinem Wesen nach mit der Scholle verwachsen und in Ansehung seines Stoffgebietes, wie vor allem auch seines aus dem Herzen quillenden Humors wegen romantisch. Es wird auch, soll es nicht sich selbst verleugnen, nach einer Wiedergeburt romantisch bleiben müssen.

Nun haben Internationalismus und Rationalismus ihre Wurzel in dem durch den Triumph der Technik allmächtig gewordenen Materialismus. Ein Aufhalten des Siegeszuges der Technik ist nicht denkbar. Es kommt darum, wie anfangs gesagt, darauf an, ob gegen die Begleiterscheinungen dieses Siegeszuges, wie sie der Begriff „Materialismus" umschreibt, aus dem Bedürfnis nach einem seelischen Gegengewicht die gesunde Reaktion erwächst. Solange sie ausbleibt, wird der „Schlager" mit seinesgleichen herrschen, kommt sie, kann auch das Volkslied neu erblühen. In welcher Form, läßt sich heute nicht sagen; sie hängt von der Art dieser Reaktion ab, die ihrerseits Waffen und Kampfesweise den bis dahin sich herausgebildet habenden Verhältnissen anzupassen hat.

Hoffen wir, daß es bald zu diesem Austrag kommen und dabei das Volkslied seine Wiedergeburt erleben wird!

Dr. Armin Knab, Komponist, Würzburg

Volkslied, volkstümliches Lied und Romantik sind heute so vieldeutige Begriffe, daß man sie nicht ohne weiteres als Verständigungsmittel verwenden kann. Neue Definitionen seien hier nicht unternommen, aber einige Feststellungen. Volkslied ist kein Qualitätsbegriff, es gibt gute und schlechte Volkslieder. Das beste alte Volkslied ist weder volkstümlich noch romantisch, es ist auch nicht sentimental, es ist volkhaft. Romantisch erscheint es nur von heute aus gesehen, wenn man unter Romantik Gegenwartsflucht, Sehnsucht nach Vergangenem versteht. Der Begriff „volkstümlich" ist heute ganz verwässert. Er bedeutet an sich Einfühlung ins Volksmäßige, bezeichnet Schöpfungen nicht „vom" Volk, sondern „fürs" Volk, im „Volkston". Der ernsthafte Musiker von heute braucht den Ausdruck „volkstümlich" jedoch immer in mehr oder weniger abschätzigem Sinn. Begreiflich: die Unzahl der seichten, süßlichen, sentimentalen, angeblich volkstümlichen, vielfach sogar als Volkslieder bezeichneten Gesänge zu Klavier oder Laute, besonders aber für Männerchöre, in denen das Volkhafte nur oberflächlich erfaßt, in Wirklichkeit aber verfälscht wird, haben den Begriff „volkstümlich" diskreditiert. Nun setzt aber die Begriffsverwirrung ein: seitdem Wagner und Wolf die geschlossenen Gesangsformen durch Deklamation abgelöst haben, gilt heute jedes Lied mit geschlossener Gesangsmelodik ohne Rücksicht auf Inhalt und Gefühlssphäre als „volkstümlich", wobei der Unterton der Tieferstellung nicht fehlt. Endlich bezeichnet man, um die Verwirrung voll zu machen, angesichts der neuen Tonkunst jede noch tonale Musik vielfach als volkstümlich, d. h. gemeinverständlich. Demgegenüber sei festgestellt: geschlossene Gesangsform ist nicht nur dem Volkslied eigentümlich, ist nicht notwendig Beweis der Volkstümlichkeit, sie ist vielmehr die angemessenste Form für die Vertonung jedes strophischen, gereimten Gedichts. Wegen dieser Begriffsverwirrung erscheint es gefährlich, das volktümliche Lied zu fordern. Dadurch könnten sich die Hersteller billiger, süßlicher, sentimentaler oder volkstümelnder Lieder ermutigt fühlen, ihr Tun für kulturfördernd zu halten. Es wäre aber richtig, zu fordern, daß das Lied wieder zu geschlossenen, einprägsamen Formen zurückkehre und eine neue Einfachheit des Ausdrucks anstrebe. Auch der Hinweis auf die „Romantik" ist nicht unbedenklich. Der Ausdruck „romantisch" ist bei den jungen Fortschrittlern heute fast schon ein Schimpfwort. Romantische Form, d. h. offene, mehr vom Einzelwort als vom Formwillen der Musik bestimmte Form und romantischer Inhalt werden dabei ständig verwechselt. Der Ruf nach Romantik könnte jedenfalls als Aufforderung zu gefühlsseliger, ungebändigter, zerfließender Musik mißverstanden werden, während Zucht im Formalen und Menschlichen dringend nötig sind. Mit Recht wird aber auf den formbildenden Einfluß des Volklieds hingewiesen, der heute mehr nottut als zu den Zeiten Mozarts und Schuberts, aus denen das Volkslied noch widerklang.

Nach diesen Bemerkungen seien die Fragen beantwortet:

Erstens: Die Jugendbewegung hat das alte Volkslied aus einer neuen Gesinnung heraus wieder lebendig gemacht und ins Volk zurück getragen. Die Wissenschaft konnte nur den Stoff liefern. Die Männergesangvereine haben durch Vermengung mit ihren volkstümlichen Liedern und durch Verwendung schlechter Bearbeitungen nur geschadet; Reformen unter dem Einfluß der Jugendbewegung sind im Gange; Hauptsache wäre, daß der Nachwuchs von der Schule her die Liebe für das alte Volkslied mitbrächte.

Zweitens: Die fortschreitende Zivilisation ist dem Entstehen neuer Volkslieder nicht günstig. Bezeichnend, daß der Weltkrieg kein neues Volkslied zeugte. Schlager sind keine Volkslieder. Künftige Volkslieder werden nicht vom Mühlbach und Mondschein handeln (so wenig wie die alten), sondern müßten auf dem Boden einer neuen Gemeinschaftsgesinnung entstehen, die heute erst keimt. Sie werden hart und entschlossen sein und den Rhythmus der Arbeit künden.

Univ.-Prof. Dr. Theodor Kroyer, Direktor des Musikwissenschaftlichen Institutes an der Universität, Leipzig

Vor kurzem hat die Deutsche Akademie den ersten Band einer Sammlung „Oberbayerischer Volkslieder" herausgegeben. Ein Kritiker hat dazu bemerkt, es könne verwundern, daß diese kostbare, urwüchsige, echteste Volkspoesie so spät die Aufmerksamkeit der Sammler errege; aber das habe seinen guten Grund — in Altbayern, wie im ganzen deutschen Süden, lebe das Volkslied noch in weiten Kreisen der ländlichen Bevölkerung, es sei nicht schwindende geistige Habe vergangener Geschlechter, literaturreif, bedrucktes „Papier" . . .

Gut, daß wir daran erinnert werden! Nur der Großstädter kann ernstlich auf den Gedanken kommen, daß das Volkslied „stirbt". Nur der entwurzelte Pöbel, der sich für „das Volk" hält, kann stolz darauf sein, von der Heimat und von der deutschen Vergangenheit nichts mehr zu wollen. Und, vergessen wir nicht, die Siebenmalsiebengescheiten, die heute der Romantik so böse Augen machen, scheinen gar nicht mehr zu wissen, daß hinter den Bergen auch noch Leute wohnen; denn ihnen ist die „Heimat", wo das alte Volkslied noch lebt, nur „Provinz".

Ich weiß nicht, ob nicht wie im Süden auch in den nördlichen Gauen Deutschlands das Volkslied noch lebt. Viele Anzeichen sprechen dafür. Ich weiß aber, daß — wenn es anders wäre — nichts dagegen oder dafür getan werden könnte. „Erhaltung", „Wiedergeburt", „Wandlung" — wir buchen in der Geschichte des deutschen Liedes schon einmal eine solche Phase der „Wiedergeburt" — glaubt jemand wirklich, daß das deutsche Volkslied im 18. Jahrhundert ohne die Versuche der „Berliner Schule" ausgestorben wäre? Alle Berlinereisucht, nicht einmal ein hochnotpeinlicher „Volkslied-Rat" könnte auch nur etwas gegen den Verfall tun, wenn es in der Tat so weit wäre. Das Lied lebt, solange das Volk „lebt", seiner unbewußt, im Auf und Ab seiner Schicksale, wie ein Naturgeschehen, das wir nicht meistern, das wir einfach in uns mitfühlen. Mag das Lied sich nur wandeln! Es muß sich wandeln, wie das Volk sich wandelt. Die „Urlieder" haben sich durch die Jahrtausende gewandelt. Der ländlerische „Vierzeiler" ist anders als der Gassenhauer vor fünfhundert Jahren. Die Proporz tanzt sich anders als der Redoute-Deutsche. Und wie die Völker, oft zu ihrem Segen, fremden Einflüssen nachgeben, so vermischen sich auch Volkslieder mit fremdem Gut, und ebensowenig zu ihrem Schaden. Siehe die kürzlich in der „Zeitschrift für Musikwissenschaft" veröffentlichten bayerischen Tänze. Nicht nur böhmische, auch französisch-niederländische, polnische und andere slawische Volkslieder sind dem Deutschen so schlecht nicht bekommen, daß er ihren Einfluß bedauern müßte. Im Mittelalter war die Musik in stetem internationalen Gedanken-Austausch, und trotzdem blühte das Volkslied in allen Ländern. Die Überfremdung unserer Volksmusik mit Nigger-Songs ist ärgerlich und wohl ein Zeichen allgemeiner europäischer Ermattung. Daß man sich so kurzes Gedärm wie die Steps, Blues, Blakebottoms, und wie diese Schmalzler heißen, gefallen läßt, ist vielleicht eine sogenannte Affenschande für Stadt

und Land. Aber es ist kein Unglück. Es ist ein „rhythmischer" Durchsäuerungsprozeß, der unserer Musik nur gut tun kann — es erinnert mich übrigens an die Villanellen-Invasion im 16. Jahrhundert, die auch Mohrentänze und italienische Bauernpossen nach Deutschland trug. Kurz, darüber werden wir wohl wieder zur Besinnung kommen, und wir werden inzwischen manches gelernt haben; und die Sehnsucht nach dem deutschen Tanz, nach dem deutschen Lied wird in dem Maße zunehmen, als der Jazz-Taumel abnehmen wird. Und er wird abnehmen! Zwar in der Großstadt kaum zuerst, sondern „draußen", wo man ihm nie so recht ergeben war. Aber auch das ist gewiß, daß sich die Kultur erhält und erneuert von „draußen".

Die Umfrage muß also zu der Antwort führen, daß das lebendige deutsche Volkslied von dem Zeitgeist der Gegenwart nicht unberührt bleiben kann. Freilich setzt dieses aus Neu und Alt wiedergeborene andere Volkslied, meinetwegen das „Volkslied der Zukunft", voraus, daß noch ein Volk da ist, das „Volk" heißen darf. Denn zum rechten Volkslied als Ausstrahlung lebendiger Volkskraft gehört die Volkseinheit. Zu allen Zeiten war es so. Sind wir aber noch „ein" Volk? Das ist die Frage! Die Gefahr ist viel größer als die augenblickliche Not, daß wir es nicht mehr sind. Alles würde wieder gut werden, wenn wir es wieder wären — eins! Dann bräuchten wir auch um unser Lied nicht zu bangen. — Dürfen wir hoffen?

Karl Leonhardt, Generalmusikdirektor des Landestheaters, Dirigent der Philharmonischen Konzerte und des Lehrer-Gesangvereins, Stuttgart

In früheren Zeiten genügten Choral und Volkslied dem musikalischen Ausdrucksbedürfnis weitester Volkskreise. Heute wird der einzelne überschüttet von einer Fülle von reproduzierter Musik (vor allem durch den Rundfunk, die Kino- und Kaffeehausmusik, den gesteigerten Konzertbetrieb), daß für das eigene Singen bei der dadurch immer mehr um sich greifenden Passivität sicher weit weniger Bedürfnis und Anlaß ist. Die Gesangvereine sind noch das beste Bollwerk. Leider werden sie durch sportsmäßige Einstellung (langfristige Vorbereitungen zu „Wettsingen" und den persönlichen Ehrgeiz ihrer Dirigenten) immer mehr von ihrem eigentlichen Ziel weggeführt: einem gemeinsamen Singen und Musizieren zur eigenen Freude.

Die Schulen und die Gesangvereine sind meines Erachtens die wichtigsten, ja die einzigen Organe zur Förderung und Erhaltung des Volksliedes.

Es gibt genug Volkslieder der früheren Zeit, die heute noch gefühlsbetont sind (diese Voraussetzung scheint mir wesentlich) und die deshalb, wenn sie ohne „Konzertnüancen" und ohne artistisches Raffinement in stilvollem Satz gesungen werden, ihren Zweck erfüllen. Vom „Schlager" erwarte ich für das Volkslied nichts. Er ist ein Produkt der Zivilisation und im allgemeinen sehr kurzlebig. Wohl aber mag manches moderne „Kunstlied" Aussicht haben, Volkslied zu werden (wie das früher oft geschah), wenn unsere Komponisten von Rang auch wieder volkstümlich schreiben und den Anschluß an die echte Volksmusik finden. Freilich müßten das die Meister sein, der gute Wille kleiner Talentchen vermag da nichts.

Zum Schluß: Nur wenn aus dem Volke selbst heraus wieder ein aktives Ausdrucksbedürfnis erwächst, wird das Volkslied wieder erwachen, alle „Pflege" ist bis dahin ein Provisorium, ein „den Boden bereiten". Nur große innere Gemeinschaftserlebnisse werden dahin führen, alle „Volkserziehung" und „Volksbildung" ist Surrogat.

Paul Losse, Konzert- und Oratoriensänger, Dozent für Musik am Pädagogischen Institut, Leipzig

Obwohl Musiker und besonders eingestellte Laiengemeinschaften von dem Wert des Volksliedes als nie versiegendem musikalischen Jungborn überzeugt sind, fällt es mir bei allem Optimismus doch schwer, an die Lebensfähigkeit des alten Volksliedes in den weitesten Kreisen unseres Volkes zu glauben. Ich sehe mich in meiner Einstellung gestützt durch die Tatsache, daß die

Verſuche der jüngſten Vergangenheit, dem Volksliede neues Leben einzuhauchen, nicht weit über die daran intereſſierten Kreiſe hinausgedrungen iſt.

Wenn man das Volkslied gern als den „Spiegel der Seele eines Volkes in Liedern" betrachtet, ſo iſt damit auch zugegeben, daß es ſowohl hinſichtlich der textlichen Grundlage als auch der muſikaliſchen Gewandung als mehr oder minder zeitgebunden betrachtet werden muß.

Demnach wären an das neue Volkslied, wenn es das ſein will, was ſein Name ſagt, ein Lied des Volkes, zweierlei Anforderungen zu ſtellen: Der Textdichter müßte wagemutig und dabei feinfühlend in das reiche Alltagsleben der ſo oft als nüchtern bezeichneten Gegenwart greifen. Und zum anderen ſollte die muſikaliſche Formung bei leichter Sanglichkeit die melodiſchen und rhythmiſchen Ausdrucksmittel der jetzigen Zeit nicht unberückſichtigt laſſen. Eine Entwicklung des Volksliedes in dieſer angedeuteten Linie halte ich durchaus für möglich.

Prof. D. Dr. h. c. Arnold Mendelsſohn, Komponiſt, Mitglied der Akademie der Künſte, Darmſtadt

Daß die Zeit des echten Volksliedes bei uns nun einmal vorbei iſt, glaube ich — von anderen Erwägungen abgeſehen — ſchon aus den häufigen Volksliederſammlungen ſchließen zu ſollen. Denn die ſo hoch verdienſtvollen Sammler, die Herder, Erk und Konſorten, das ſind die „ſchwarzen Männer": wo dieſe ſich einfinden, da liegt jemand im Sterben, oder iſt ſchon tot. Das ältere Volkslied führt daher heut mehr eine geſpenſtige oder, wenn man will, romantiſche Scheinexiſtenz (etwa infolge der Bemühung von Künſtlern, die es ihrer Bearbeitung unterziehen), als daß es noch wirklich lebendig wäre. Auch iſt es ja längſt abgelöſt durch das populär-ſentimentale Lied „im Volkston".

Zu der Frage, ob wir Ausſicht haben, eine neue Blüte des Volksliedes zu erleben, bemerke ich das Folgende:

Das Volkslied, das heißt das Lied, das den Sinn, den Geiſt, den inneren und äußeren Zuſtand einer nationalen Gemeinſchaft allen verſtändlich ausdrückt, kann nur da und alsdann erwachſen und blühen, wo eine ſolche Gemeinſchaft beſteht und durch Dauer Gewohnheit erzeugt hat. Wann dies bei uns wieder einmal der Fall ſein wird, dann werden auch wieder Volkslieder entſtehen, Gebilde, die den alsdann vorhandenen, gemeinſam gewohnten Zuſtand allverſtändlich ausdrücken, einerlei, ob dieſer Zuſtand ländlich, großſtädtiſch oder ſonſtwie ſein wird. Bis dahin müſſen wir uns gedulden.

Frau Amalie Merz-Tunner, Konzert- und Oratorien-Sängerin, München-Dortmund

Daß der heutige Zeitgeiſt auch der Muſik ſeinen Stempel aufdrückt und ſich auswirkt, hören wir in all den Schlagern mit ihrem Jazz-Rhythmus, der der Haſt und dem Lärmen weit mehr entſpricht als die Cantilene älterer Muſik. Doch iſt dieſer Ausdruck ein internationaler und hat mit dem Weſen des deutſchen Volkes nicht viel zu tun. Wir leben m. E. immer noch ſtark in einem Übergang, in einem Wandel, der noch keine richtige Form gefunden hat. Das deutſche Volkslied iſt der Ausdruck der deutſchen Weſensart, und die Form für ein neues Volkslied kann nur aus dieſer Weſensart, niemals aber aus der neuen, doch mehr oder weniger internationalen Sachlichkeit herauswachſen. Ich möchte hoffen, daß ſich die deutſche Seele wieder finden, beſinnen, und das Kulturgut, das ſie in ihrem alten Volkslied beſitzt, retten und aufleben laſſen wird. Sie ſehnt ſich auch danach. Sollte es Zufall ſein, daß ich dreimal in den letzten Wochen gebeten worden war, in Liederprogrammen Schumanns Zyklus „Frauenliebe und -leben" aufzunehmen? Gewiß iſt Chamiſſos Lyrik alles andere eher als zeitgemäß und doch übt die Schumannſche Muſik ihren unbeſchreiblichen Zauber aus, der eben dem deutſchen Weſen entſpringt. Wieviele ſeiner Lieder, ſolcher von Schubert, Brahms ſind Volkslieder im beſten Sinn geworden! Verbreiten Sie gute Grammophonplatten, ſehen Sie auf beſte Interpretation im Radio und bringen Sie im Konzertſaal unſere deutſchen Lieder —

dann werden Sie beitragen, das alte Volkslied zu erhalten und einem neuen, aus der deutschen Seele geborenen den Weg zu bereiten.

Meine Stellungnahme zur Frage, die Sie stellten, kann also nur ein Hoffen ausdrücken, das darin gipfelt: Möge doch das deutsche Wesen in der Hast, dem Tempo der Zeit nicht verloren gehen!

Domkapellmeister Joseph Meßner, Komponist, Salzburg

Da das Volkslied von je eine Angelegenheit der Romantik war (nie eine solche des Intellektes), dürfte der Sinn für dasselbe erst wieder erwachen, wenn der Geist der Romantik in das Volk eingezogen ist. Dies aber wird erst möglich sein, wenn das Leben vom ganzen Volk wieder leichter zu leben, das Brot müheloser zu verdienen sein wird.

Die intellektuelle Art der Verarbeitung des Volksliedes, in welcher Form man es bei Wandervögeln, Singschulen, Chorklassen etc. einzubürgern suchte, hat mit der Förderung des Volksliedes nichts zu tun: das Volkslied ist — wie dessen Erfinder — das Volk — etwas Primäres, Einfaches, allgemein Verständliches. Daher aus der zeitgenössischen „Schlagermusik" für das Volkslied nichts zu erwarten sein dürfte, da deren Rhythmik importiert ist, die Melodie künstlich exaltierten Gefühlen entspringt.

Wenn alle Schichten des Volkes von der musikalischen Hyperkultur gesättigt nach dem ursprünglichen Volkslied rufen (wie heute schon die Konzertsäle von den Atonalen abweichen), müssen erst ernste und führende Männer dem Volke das alte Volkslied rein und unverfälscht wiederbringen. Doch bis dahin hat es noch lange Weile.

Univ.-Prof. Dr. Hans Joachim Moser, Direktor der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik, Konzertsänger, Mitglied des Senats der Akademie der Künste, Berlin

Sie wissen wohl aus meinem im Vorjahr erschienenen Buch „Das Volkslied in der Schule" (Quelle u. Meyer) und meinen Arbeiten z. B. im Jahrbuch für Volksliedforschung, daß ich als Liebhaber und Verehrer des alten und neueren Volksliedes unverdächtig bin. Gleichwohl bin ich sehr skeptisch gegenüber den Versuchen des Herrn Dr. Erich Fischer, eine neue Volksliedproduktion organisatorisch zu beleben. Ich habe sein erstes Auswahlheft gesehen: gewiß zeigt es allerlei recht hübsche Stücke — warum soll die allgemein übliche Ausdrucksweise „im Volkston" nicht auch von Laien bis zu einem gewissen Grade mit Geschick gehandhabt werden können? Aber doch scheint mir alles ohne Ausnahme nur epigonische Nachahmung „von Silcher bis Brahms", zeigt in nichts elementaren Volksliedausdruck unserer Zeit. Das ist m. E. auch gar nicht möglich; denn ohne mich zum „laudator temporis acti" machen zu wollen, glaube ich, daß unsere Zeit (abgesehen von Schlagern und etwaigen politischen Tendenzliedern) dem, was man unter „Volkslied" versteht, absolut konträr entgegengesetzt ist, und daß das „Volkslied" auch eine zeitgeschichtlich begrenzte Sondererscheinung darstellt, deren Blüte — wenigstens unter den heutigen biologischen Zivilisationsbedingungen — vorbei ist. Davon bleibt unberührt, daß nach meiner festen Überzeugung das Volkslied des 16. Jahrhunderts (etwa die Texte aus Uhlands, die Melodien aus Brehms Sammlung) einen klassischen Bildungsbesitz darstellt, der unsere Nachfahren hoffentlich wie Walter v. d. Vogelweide und Goethe noch durch manches Jahrhundert begleiten wird. Aber wie die Bibel mit der Offenbarung Johannis „fertig" war und unser Gesangbuch mit Bachs Sätzen eigentlich auch sein „kanonisches" Stadium erreicht hat, so ist (glaube ich) ebenfalls das „deutsche Volkslied" aus seinen „schöpferischen Jahren" herausgetreten. Die ebenso fortdauernde „Kunstgenialität" unserer Nachfahren wird sich vielleicht in gänzlich anderen Formen äußern — in der Erfindung von Kurzworten, Reklamesignets, Autohupenrufen, Wortwitzen oder ähnlich; aber die „Wiedererweckung neuer Volksliedschöpfung" halte ich für eine romantische Utopie, die die Welt sieht, wie man sie sehen möchte, nicht, wie sie ist. Davon ganz abgesehen, hoffe ich doch, daß kein deutscher

Junge oder deutsches Mädel künftig die Schule verläßt ohne sicheren inneren Besitz von mindestens zwanzig alten deutschen Volksliedern in Wort und Weise. Denn sie sind unverlierbarer Ausdruck nicht eines Zeit-, sondern eines Ewigkeitsschatzes an deutschem Volksempfinden.

Prof. Dr. Ludwig Neubeck, Intendant des Mitteldeutschen Rundfunks, Leipzig

Ich kann den Pessimismus nicht teilen, der von einer „Krisis" des deutschen Volksliedes spricht. Weder ist das romantische Volkslied tot, noch sind die Quellen verschüttet, die neue Volkslieder entstehen lassen, auch der Sinn für das Volkslied ist durchaus nicht abgestorben. Immer wieder werden alte vergessene Schätze des Volksgesanges entdeckt und bearbeitet; und wer aufmerksam die Musik der Laien, der Schüler, der Vereine, verfolgt — wird immer wieder feststellen müssen, daß allen gesellschaftlichen und geschmacklichen Wandlungen zum Trotz unser Volk gern und viel singt. Ob das, was unser Volk singt und was man überhaupt unter Volkslied versteht, immer wert ist, bewahrt und gepflegt zu werden, das ist eine andere Frage. Man braucht nicht an die „Schlager" des Tages zu denken, deren modische Lebensdauer sowieso kurz ist, aber auch in den „guten" alten Volksliedern steckt viel falsche Sentimentalität, viel unechte Gefühlsseligkeit. Alle Stellen, die den Volksgesang pflegen, besonders Schulen, Vereine und der Rundfunk, können nicht ernst genug auf die Geschmackserziehung der Laien hinwirken. Nie wurde je so viel musiziert wie heute, aber auch nie so unaufrichtig und urteilslos. An die Volkslied-Mission der intellektuellen Dreigroschensongs ist ebensowenig zu glauben, wie daran, daß die Maschine neuen Stoff für Volkslieder abgäbe. Das Volkslied ist das Lied der Entspannung, das Ventil der Alltagsbedrückung, ist Rückkehr zur Natur. Singen ist Ausdruck des Seelisch-Menschlichen — es ist eine naive Überschätzung der Maschine und der Zivilisation, wollte man von ihnen eine Erneuerung der Volksmusik erwarten. Eine Erlösung, vielleicht Selbstbesinnung und Zurückfinden zu uns selbst! Solange trotz Großstadt und Zivilisation das Menschliche in uns noch nicht verkümmert, wird auch im Volke gesungen werden. Was das Volk singt, kann man nicht kommandieren! Aber man kann und soll es fördern und dazu anregen, daß gesungen wird!

Univ.-Prof. Dr. Carl Niessen, Leiter des theaterwissenschaftlichen Seminars an der Universität Köln

Leider muß ich bekennen, daß ich sehr pessimistisch von der Zukunft des Volksliedes denke. Wir werden volkstümliche Gesänge haben, aber kaum eigentliche Volkslieder, denn dieser Begriff ist Wertgebung, für die so ziemlich alle Grundlagen zu fehlen beginnen. Schon die Tatsache einer Umfrage beweist, daß es mit dem Volkslied in der Gegenwart ziemlich vorbei sein muß. Als in Überfülle Volkslieder strömten, war man sich ihrer kaum bewußt und redete nicht davon. Sobald man die Notwendigkeit fühlte, die großen Sammlungen anzulegen, entstanden keine frischen Blumengewinde: Herder, Arnim, Brentano und Uhland botanisierten Herbarien. Man darf nicht übersehen, daß, als der junge Goethe für Herder Volkslieder erlauschte und sich von Friederike „Elsässer- und Schweizerliedchen" vorsingen ließ, tönte es ringsumher von „Aminen"; der gezierte Schlager begann ein Volkslied zu gefährden, das „Munterkeit" haben kann, aber nach Goethes Wort „keine Prätension und Affektion". Die Seelenlage des Volkes hat sich immer mehr verändert. Das Gesammeltsein, mit dem früher der einfache Mensch Stimmungen nachhing, bis er in Unterbewußtes vorstieß, ist in der lauter gewordenen Umwelt verlorengegangen. Je mehr Eindrücke mit Regelmäßigkeit von außen her auf das Volk wirken, desto weniger Volkslied muß es geben. Kino und Zeitung sorgen dafür, daß Reizschwellen, wie sie das Volkslied braucht, immer tiefer unter Anschüttungen liegen. Letztes Ziel alles Dichtens ist nach Hebbel, sich die Rätsel des Daseins aus dem Sinne zu bringen; das ist heute nicht mehr nötig, denn Schriftleitungen redigieren die Volksseele gleich mit. Wenn früher aufwühlende Einmaligkeit von Kampferleben oder Naturgeschehen ein Volkslied zeugte, das als „Zeitung" auf den Schwingen einer Melodie über die Lande flatterte, besorgen das heute WTB, Reuter oder Havas als aller Vormund. Reisläufer, Landsknechte und Grenadiere werden

durch den in Franſen gegangenen „Gigolo" vertreten. Sein Vorgänger, der „treue Huſar", der die Nationalhymne meiner engeren Heimat genannt werden kann, wird ſelbſt vom Volke nicht mehr mit der Sentimentalität ſeiner Entſtehungszeit (18. Jahrhundert) genommen, ſondern parodiſtiſch gegröhlt, nicht mehr melancholiſch geſungen. Volksliedmelodien, ſelbſt wenn ſie heiter ſind, haben eine gewiſſe Beſinnlichkeit. Der ſchlimmſte Widerſacher iſt deshalb heute das „Tempo" geworden, das im „Schlager" äußerlich mitreißt. Über dem Tempo iſt die Volksliedmelodie verlorengegangen. Ich habe das nie mehr empfunden, als bei einer Aufführung der in der Umfrage erwähnten Bettler-Oper von 1728, die jüngſt unſere mit Schauſpielſchülern verbündeten Kölner Studenten glückhaft belebten. Man konnte nur beneidend hinſtaunen, daß eine ſo geiſtvolle Parodie der Verkünſtelung der Opernmuſik mit der naturhaften Grazie ſolcher Tanzweiſen und ins Volk gedrungener Liedchen geſchaffen werden konnte. Den in der Umfrage herangezogenen Adam Hiller darf man für das volkstümliche Lied in Anſpruch nehmen, nicht aber für das Volkslied, denn zu Weißes entſprechenden Texten begann er verwelſchtes Geſinge zu liefern, friſierte Natur mit Amoretten, ſtatt der raunenden elbiſchen Weſen in Gewäſſer und Flur. Alte „Beggar's Opera" und „Dreigroſchenoper" bezeichnen vortrefflich die Gegenſätze; in allem iſt der Rhythmus das Entſcheidende und in Weills Hypertrophie der Akzente läßt ſich das, was wir bisher Volkslied nannten, nicht einzwängen.

Wenn ein neues Volkslied entſtehen ſoll, hat es mit ganz anderen Vorausſetzungen zu rechnen. Die Menſchheit iſt etwas erſtaunt von ſoviel Maſchinengewehrgeknatter in Krieg und Revolution. Man vergleiche nur einmal den Geſang der alten Berliner Poſſe mit dem „keſſen" Hämmern der Claire Waldoff, um deutlich die Veränderung zu ſpüren.

Die Maſchine droht die Lieder zu übertäuben. Das Arbeitslied müßte man vorſichtig „Handarbeitslied" nennen. Am fließenden Waſſer läßt ſich ſingen, nicht aber am laufenden Band. Verkehrslärm der Großſtadt und ratternde Induſtrie ſind gewiß ſchlimme Feinde des Volkslieds, gefährlicher aber iſt heute die Politiſierung der Verſammlungs-, Umzugs- und Sportlieder, die durchweg von geradezu erſchütternder Melodiearmut ſind. Wie volksfremd vieles iſt, ahnt man am deutlichſten vielleicht bei dem öſtlich monotonen Trommeln und Pfeifen der kommuniſtiſchen Wendung der Marſchmuſik.

Ob die aus tiefſter Not geborene neue Freude an der Natur neue Volkslieder zeugen wird, müſſen wir in Geduld erwarten; ſoweit nicht aktuelle Politiſierung bereits in das Singen der „Naturfreunde" eingedrungen iſt, hat das Wanderweſen lediglich gewiſſe Verdienſte um die Erhaltung der romantiſchen Herbarien. Wenn letzteres nicht theaterhafte Altertümelei iſt, kann es ſchon Verdienſt bedeuten. Solange das neue Volkslied nicht keimen will, muß alles getan werden, das Ererbte nicht ganz zerbröckeln zu laſſen. Der Schulmuſik iſt damit eine überaus wichtige Aufgabe zugefallen. Viel helfen könnte der Rundfunk, wenn er nicht bisher der größte Feind des Volksliedes geweſen wäre, indem durch überbunte Vielfalt bis in die fernſten Gebirgsdörfer hinein eindeutige Begriffe von volkhafter Muſik verwirrt und zerſetzt werden, bis die letzte Kraft der Unterſcheidung geſchwunden iſt. Daß, wie es in Spanien geſchieht, vor dem Auftreten einer prominenten Schauſpielerin ſchwermütige ſüdamerikaniſche Lagerlieder geſungen werden, können wir — auf unſer Volksgut gewendet — nicht erwarten. Wie wäre es aber, wenn Städte oder Provinzen verſuchten, ein bodenſtändiges ſzeniſches Volkskabarett neben dem obligaten Stadttheaterbetrieb pflegen zu helfen? Es iſt doch wohl nur der Reiz der Fremdartigkeit, der Volks- und Arbeitslied im „Blauen Vogel" zu unerwartetem Glanz verhalf. Wie wäre es, ſolche Vorbilder in eigenes umzumünzen? Das Volk ſingt heute gemachte Lieder; es bedeutet ſchon etwas, wieder an einen Eindruck gewordener und gewachſener gewöhnt zu werden, freilich nur als Stufe für ein Um- und Wiedergebären, nicht nach Vorbildern, ſondern aus drängendem Leben.

Vielleicht aber will es der unerbittliche Gang des Weltgeſchehens, daß bereits an die Stelle des Volksliedes das Volksbild der illuſtrierten Preſſeflut getreten iſt. Nicht nur das Volkslied: der ganze akuſtiſche Sinn des Volkes iſt gefährdet und das unmittelbare Raffen von Eindrücken durch das Auge triumphiert beinahe ſchon über das Jazzen der weißen Negervölker.

Prof. Dr. h. c. A. von Othegraven, Komponist, Lehrer an der Hochschule für Musik, Köln

Es ist ganz sicher, daß der heutige Schlager das ist, was früher das Volkslied war. Ich halte es aber für verfehlt und daher für vergeblich, diesem schwer erkrankten Geschmack durch operative Eingriffe — Impfungen — von außen aufhelfen zu wollen. Die Gesundung kann nur, jenseits des „Tempos" der Neuzeit, in langsamer Entwicklung von innen heraus vor sich gehen und wird wohl auch erfolgen, und zwar durch die Reformen, die jetzt auf dem Gebiete der Schulmusik angebahnt sind, und vor allem durch die Vereine des Arbeitersängerbundes, der in seinen Kinder-, Jugend-, Frauen-, Männer- und gemischten Chören beträchtlich das ganze „Volk" umfaßt und in dem schon jetzt unverkennbar ein Wiederaufblühen des gemischten Chorgesanges vor sich geht.

Wer so von Kind auf, teils in der Schule, teils in diesen Chorvereinigungen seine eingeborene Freude an der Musik betätigt hat, wird später keinen Sinn haben für ausgegrabene Mumien und noch weniger für die Art von Musik, die sich jetzt der weitgehendsten Verbreitung erfreut. Vielleicht wird sich bis dahin auch das jetzt angebahnte Streben nach Linie wieder zu einer wirklichen Melodie entwickelt haben. Dann erst sind meiner Meinung nach die Verhältnisse gegeben, aus denen sich ein neues Volkslied ergeben könnte.

Prof. Max Pauer, Pianist, Direktor des Landeskonservatoriums der Musik, Leipzig

Ich glaube nicht, daß ein Volkslied-Problem überhaupt vorliegt. Ich glaube auch nicht, daß der Begriff des deutschen Volksliedes vereinbar ist mit dem Begriff eines neuen Typus. Das unschätzbare Kulturgut des Volksliedes ist vorhanden und braucht an sich nicht erhalten zu werden. Wenn der Zeitgeist der Gegenwart dieses Kulturgut nicht mehr sieht, so mag das an der Blindheit der Generation liegen. Aus der „musikalischen Jugendbewegung" schauen für mich so viele Keime des natürlichen Gesundwerdenwollens hervor, daß wir einer Wandlung der Einstellung auch dem Volkslied gegenüber ruhig entgegensehen dürfen. Mit der Rückkehr zur ungekünstelten, natürlichen Empfindung wird auch das Volkslied wieder aufblühen und keiner besonderen Bestrebungen zugunsten seiner Existenz bedürfen.

Frau Anny Quistorp, Konzert- und Oratorien-Sängerin, Leipzig

Zur Beantwortung Ihrer Rundfrage zur „Krisis des deutschen Volksliedes" kam ich bisher meiner vielen Reisen wegen nicht. Auch glaube ich nicht gleich jener Reihe „führender Persönlichkeiten" in dieser musikwissenschaftlichen und kulturpolitischen Frage zuständig zu sein. Ich kann lediglich auf Grund meines musikalischen Gefühls und meiner Erfahrung als Sängerin urteilen und hätte kurz Folgendes zu bemerken:

Die sog. Krisis des Volksliedes ist eine Krisis unserer ganzen Kultur. Schon deshalb halte ich es für unrichtig, von einer besonderen Krisis des Volksliedes zu sprechen. Die Entstehungs- und Blütezeit des deutschen Volksliedes umfaßt etwa die Zeit vom 10. bis 16. Jahrhundert und setzt wie das große nationale Epos einen Zustand der Kultur voraus, wo die Kunst mit ihren Erzeugnissen noch von der breiten Masse des Volkes getragen wird, während es für die fortschreitende Kultur doch gerade kennzeichnend ist, daß sich das Kunstempfinden immer mehr versubjektiviert, oder anders ausgedrückt der Abstand zwischen dem Kunstempfinden der breiten Masse und der Kunstproduktion der geistig Führenden immer größer wird. Ist es daher ganz natürlich, daß das Volkslied nicht mehr die unserer Zeit entsprechende schöpferische Ausdrucksform ist, so halte ich es trotzdem für unberechtigt, von einer Krisis des Volksliedes zu sprechen. Die Darbietung des echten, unverfälschten Volksliedes in einem musikalisch entsprechenden Rahmen verfehlt ihre künstlerische Wirkung nach meinen Erfahrungen heute genau so wenig wie früher. Es besteht gar keine Notwendigkeit, das Volkslied etwa um- oder weiterzubilden. Jeder Versuch in dieser Richtung muß naturnotwendig zum Mißerfolg führen, weil jede künstle-

rische Ausdrucksform zeitgebunden und einmalig ist. Unsere einzige Aufgabe kann m. E. nur sein, mit allen Kräften das Volkslied in seiner ursprünglichen Form zu pflegen. In dieser Beziehung erwächst den Schulen aller Gattungen eine hohe Kulturaufgabe, der viel mehr Aufmerksamkeit geschenkt werden müßte.

Günther Ramin, Organist zu St. Thomae, Komponist und Kapellmeister, Lehrer am Landeskonservatorium der Musik, Dirigent des Leipz. Lehrergesangvereins, Leipzig

Ich glaube, daß trotz aller Bemühungen, das deutsche Volkslied lebendig zu erhalten, dasselbe in unserer Zeit nicht eigentlich heimisch und wirklich populär ist. Wenn man bedenkt, wie wenig in der heutigen Jugend (von den wenigen Ausnahmen abgesehen) das Volkslied gekannt ist, so muß einen das bedenklich stimmen. Im eigentlichen heutigen Volkstum bei Spiel und Tanz hat das Volkslied keinen Boden mehr. Vielleicht ist der Verlust zum Teil aus dem modernen Sport zu erklären, der mit dem romantischen Volkslied naturgemäß keine Verbindung bekommen kann. Noch weniger die andere Seite freier unterhaltender Beschäftigung: der Tanz. Wie sollte er auch, nachdem der eigentlich volkstümliche und in der Heimat geborene Tanz, wie ihn frühere Zeiten kannten, vom durchaus internationalen und importierten Gesellschaftstanz völlig verdrängt worden ist.

Daß unsere Zeit fähig sein sollte, aus ihrer eigenen Empfindungs- und Erlebniswelt einen neuen Typus des Volksliedes zu schaffen, daran glaube ich nicht. Ein Zeitalter der Technik vermag „Songs" und „Schlager" hervorzubringen, nicht aber den Urstoff zu geben für eine Volkskunst im Sinne des eigentlichen Volksliedes, welches doch — wie seine ganze Geschichte lehrt — seinen Sinn und seine tiefere Bedeutung in der textlichen wie musikalischen Gestaltung seelischer Erlebnisse und Betrachtungen des Gemütslebens in allgemein zwingender und verständlicher Form hat.

Trotz alledem versucht man besonders in den letzten Jahren in Chorvereinigungen und vor allem in den Singkreisen das Volkslied (dort besonders das „altdeutsche") zu pflegen, und ich halte das für überaus wertvoll und wichtig. Nur glaube ich nicht (wenigstens zur Zeit nicht), daß es damit wieder ein Bestandteil unseres Volkes, im Großen gesehen, ist. Man macht ja selbst in Chorvereinen die Erfahrung, daß die meisten Volkslieder erst auf dem Wege bewußten Anempfindens wieder lebendig werden.

Ich glaube, daß — wenn je noch einmal ein selbständiger neuer Typus des Volksliedes entstehen sollte — dieser aus ganz anderen Voraussetzungen geboren sein müßte, als sie jetzt in unserem Volkstum vorhanden sind. Um aber bereit und wach zu sein für eine mögliche Erneuerung und auch um den Sinn für ursprüngliche, einfache und echte Volkskunst wachzuhalten, ist allerdings Achtung vor dem überkommenen Gut und intensivste Pflege desselben erstes Gebot für die singenden und musizierenden Kreise.

Prof. Otto Richter, Kantor der Kreuzkirche, kgl. Musikdirektor, Dresden

An ein kommendes, aus dem Zeitgeiste der Gegenwart emporsteigendes Volkslied vermag ich, trotz meines Optimismus, nicht zu glauben. Eine Nation, die ihre Selbständigkeit und den Glauben an sich selbst aufgegeben hat und die dem Materialismus immer mehr zu verfallen droht, dürfte weder seelische Kraft noch Freudigkeit aufbringen, neue Volkslieder zu singen. Ihr wird, wenigstens zunächst und in unermüdlicher Arbeit, das alte Liedgut nahe gebracht werden müssen, das einst die Uhland, Simrock, Erk, Silcher u. a. aus dem Schachte der Vergessenheit hervorgeholt haben und das in der Gegenwart allen Kreisen unseres Volkes in so wertvoll bereicherten Neuausgaben angeboten wird.. Unseren Volkserziehern aber erwächst die Aufgabe, Arm und Reich, Jung und Alt vor dem Mißbrauch zu bewahren, der mit dem Volksgesange getrieben werden könnte, um zu verhindern, daß dieser, statt der Gemüts- und Glaubenslosigkeit als Gegengewicht zu dienen, etwa Bundesgenosse dieser Mächte werde. Gelingt ihnen dies nicht und versagen hierbei Schule und Haus, dann: Finis Germaniae!

Prof. Hugo Rüdel, Dirigent des Berliner Domchores und des Staatsopernchores, Berlin

Die allgemeine Degeneration hat das Interesse am deutschen Volksliede stark vermindert. Eine deutliche Parallelerscheinung zeigt sich auf dem Gebiet der Oper: Wer hat heute noch etwas übrig für die „Volksoper" eines Lortzing, die ganz zu verschwinden droht?

Das Volk singt Schlager. Wollte man in der Tat den Schlager als den eigentlichen musikalischen Ausdruck des heutigen Volkes bezeichnen, so erweist man niemandem einen schlechteren Dienst und ein zweifelhafteres Kompliment als — dem Volke selbst.

Das echte Volkslied aber, das in der Tiefe der Volksseele eingesargt ruht, ist unsterblich und wird sich wieder zu neuem Leben aufschwingen, wenn dank einer besseren Einsicht der Zustand internationaler Versklavung erst von uns gewichen ist.

Univ.-Prof Dr. Arnold Schering, Berlin

Die Frage nach der Weitergeltung des alten und dem Entstehen eines neuen deutschen „Volkslieds" ist mit wenigen Worten natürlich nicht zu beantworten. Daß unser „altes" Volkslied niemals sterben wird, ist sicher, denn es enthält Werte, die zeitlos sind. Nur deren, die es in Zukunft wirklich noch singen werden, wird es immer weniger geben. An die Möglichkeit eines „neuen" Volksliedes, das auch einer neuen, veränderten seelischen Haltung entsprechen würde, kann nur derjenige glauben, dem es gewiß ist, daß unser Volk sich in Zukunft wieder auf seine völkische Einheit besinnen und alle Klassengegensätze ausgleichen wird. Ein Volkslied im wahren Sinne des Wortes kann nur dort gedeihen, wo einer von der Not und der Freude des andern weiß, d. h. wo gemeinsames Erleben und gemeinsame Schicksale vorhanden sind. Diese Vorbedingung fehlt heute. Die Art der sozialen Schichtung macht ein solches gegenseitiges Verstehen schwer, ja unmöglich, so daß es heute nur ganz wenige Lieder noch gibt, die innerster Besitz aller Volksklassen sind. Maschine und Arbeit, die es zu allen Zeiten gegeben, sind auch in unserer Zeit keine zum Singen führenden Erlebniswerte. Sie können wohl durch Gesang verherrlicht werden, aber schaffen selbst keine Basis für die Entladung des Gemüts durch Gesang. Und ohne Gemüt — mag dieser Begriff auch noch so unmodern geworden sein — ist das wahre Volkslied nicht zu denken, aus dem einfachen Grunde, weil nur Gemütvolles ewig ist und von allen verstanden wird. Alle künstlichen Erweckungs- und Renaissanceversuche können die augenblickliche Lücke nicht schließen, sondern nur den einen Nutzen haben, allgemein davon zu überzeugen, was wir einst besessen und inzwischen eingebüßt haben. Erst wenn der moderne Mensch aus seinen Kinderjahren in die Pubertätsjahre eingetreten sein wird, wird von ganz von selbst und unbemerkt das heute noch nicht erkennbare neue Volkslied auf dem Plan erscheinen.

Univ.-Prof. Dr. Ludwig Schiedermair, Direktor des Musikwissenschaftlichen Institutes an der Universität und Direktor des Beethoven-Archivs, Bonn

Es ist neuerdings schon wiederholt versucht worden, das Volksliedproblem im Zusammenhang mit unserer heutigen Geisteslage zu erörtern. Das Problem verdiente, daß es einmal in umfassendster Weise untersucht würde, und zwar auch derart, daß das Verhältnis der einzelnen Epochen zur Volksliedfrage bis ins Einzelne geklärt würde.

Daß das alte und ältere deutsche Volkslied nicht untergeht, solange noch eine Spur von Sinn für die große Vergangenheit vorhanden ist, scheint mir zweifellos. Dieses Volkslied lebt doch noch in weiteren Kreisen, als in manchen Großstädten angenommen wird, und auch unsere heutige Musikerziehung wird dafür sorgen, daß dieses nationale Gut nicht verschleudert wird. Was ein produktives Volksliedschaffen in unserer heutigen Zeit anbelangt, so glaube ich allerdings nicht an einen romantisierenden Eklektizismus, sondern an ein Wachstum aus den veränderten Verhältnissen der heutigen Zeit. Wie während des Krieges manches volkstümliche Lied den

Weg in weiteste Kreise fand, ohne daß es dem ordinären Schlagertum verfiel, so dürfte auch künftig manche Blüte reifen. Auch in unseren Operetten taucht, freilich nur allzu selten, gelegentlich ein Liedlein auf, das in die Sphäre des Volksliedmäßigen hineinreicht. Aber man kann das Volkslied nicht züchten, Zeiten stärkerer Produktion wechseln mit solchen schwächeren Wachstums. Wer des Glaubens ist, daß es mit unserer deutschen Musik durchaus nicht abwärts geht, der wird auch um eine Entfaltung volkstümlicher Kunst in der Zukunft nicht fürchten.

Prof. Dr. h. c. Max von Schillings, Komponist, Generalmusikdirektor, Mitglied des Senats der Akademie der Künste, Berlin

Die Umfrage berührt jeden deutschen Menschen sehr ernstlich. Zu den ihr vorangeschickten Konstatierungen ist kaum etwas hinzuzusetzen. Zu der Umfrage selbst würde ich etwa gesagt haben, daß ich mir nicht vorzustellen vermag, wie aus dem Zeitgeist der Gegenwart das Volkslied sich neu gebären könnte oder wie der neue Volksliedtypus aussehen sollte. Das Volk hat aufgehört, selbst schöpferisch zu sein, von dem Augenblick an, wo es mit Musik in zunehmendem Maße überschüttet wurde, und ganz besonders seitdem die mechanische Musik die Selbstbetätigung in dieser Kunst fast vollständig verdrängt hat. Zerstreuung statt Sammlung, Belustigung statt Erhebung und rasch wechselnde Eindrücke werden verlangt. So glaube ich nicht, daß ein neues Volkslied überhaupt noch entstehen kann, wie es doch auch schon in den letzten 50—60 Jahren nicht mehr entstand („seelische" Lieder vielleicht ausgenommen). Aber der Besitz von altem Erbgut des Volkslieds wird nicht sobald in der deutschen Seele absterben. Ganz umzubringen ist es selbst durch solch schauderhafte Maßnahmen nicht, wie sie in der Verjazzung der Volksmelodien zu erleben sind. — Der „Schlager" zerschlug noch nicht jeden Zusammenhang mit einer in ihrer Einfachheit schöneren Vergangenheit.

Prof. Heinrich Kaspar Schmid, Komponist und Direktor der Städt. Musikschule, Augsburg

Wie schade, daß wir unser Sorgenkind, das deutsche Volkslied, nicht selbst befragen können! Vielleicht würde es sagen: „Wir waren viele Geschwister und gehörten einer großen, weitverzweigten Familie an. Aber unsere Eltern und Verwandten sind immer stolzer und prachtliebender geworden und haben sich immer weiter von uns entfernt. Deshalb sind wir verkümmert; denn das Almosen, das uns treue Freunde noch vergönnt haben, reichte für unser Leben nicht aus."

Wie es nun heute steht? Wir haben sie wieder aufgesucht, all die tausend lieben Blümchen; wollen sie wieder hegen und pflegen, sollen sie vor allem von Herzen lieben; müssen aber darauf achten, daß es kein Herbarium werde, da würden sie ersticken. Das braucht also nicht nur Sammler, nicht nur Liebhaber, sondern viele gute Gärtner und auch Ärzte. Roßkuren wären aber der zweite Tod unseres Sorgenkindes. Man wird also verhüten müssen, daß dem Scheintod nicht ein Scheinleben folge.

Die Heimat unseres Sorgenkindes ist ja die freie Natur, das einfache Haus, das Dorf, das Städtchen. In der Großstadt hat es immer Heimweh; dort betrachten es aufgeputzte Menschen im Museum, d. h. im Konzertsaal, wo es meist kaum wieder zu erkennen ist, weil es so unpassend angezogen wird.

Und nun meinen manche, es müßte etwas Ähnliches „aus dem neuen Zeitgeist" hervorsprießen.

Ich kann mir dabei nichts Rechtes vorstellen, zumal ich immer noch zu den alten Göttern bete; oder soll es am Ende so etwas werden wie „abstrakte Malerei?" Schließlich besteht doch das deutsche Volk nicht nur aus Metallarbeitern und Konstrukteuren. Und so ist das Ganze nur ein Teil unserer Kulturfrage, die ja selber der Ärzte bedarf.

Univ.-Prof. Dr. Max Schneider, Halle S.

„Die Krisis des deutschen Volksliedes“ ist vor allem und im wesentlichen eine Krisis des deutschen Volksgeistes. Nicht das Volkslied ist jetzt Grundproblem, sondern unser Volk: dieses von ungeheuren Geschehnissen aufs höchste gefährdete Volk, das schicksalhafter Zerrissenheit verfallen den Kampf kämpft um sein Selbst, um sein Fühlen, seinen Willen; um sein Volksein.

Nur einem wurzelechten Volksein, nur weiter, großer Gemeinschaft in Anschauung, Empfinden und Deuten eint Wort und Weise sich zum Lied. Tönt es heute? Junge Menschen und Besinnliche lauschen zurück in alte Zeit, weil in ihr aufklingt, was die Unrast der friedlosen, überlauten Gegenwart und trübe Schlagerflut noch nicht wieder geben kann: jene urgesunde, erquickende, stärkende Gemütswelt der volkseigen gewordenen Singdichtung.

In diesem reichen Schatz deutschen Volkseins liegt sicher auch die Brücke zu neuem Singen und Sagen. Die neue Schule (man gönne ihr ruhige Entwicklung) kommt auf anderem Wege entgegen, indem sie innerlich belebtes Singen zum Kern jeder Musikerziehung macht.

Art und Gestalt eines „neuen“ Volkslieds aber hängt davon ab, was künftig Gemüt und Deutsch bei uns heißt, und vollends davon, wie deutsch wir künftig sein werden. Der „Zeitgeist“ geht an uns nicht spurlos vorüber!

Prof. Dr. h. c. Georg Schumann, Direktor der Berliner Sing-Akademie, Vize-Präsident der Akademie der Künste, Berlin

Ich glaube, daß nur die Pflege des Volksliedes und des volkstümlichen Liedes selbst wieder Neues auf diesem Gebiete entstehen lassen und der zersetzenden Wirkung des modernen Schlagers begegnen kann. In dieser Hinsicht verspreche ich mir viel von den Singschulen und der Jugendbewegung.

Otto Siegl, Komponist, Städt. Musikdirektor-Paderborn, Dirigent des Volkschores-Essen, Lehrer für Theorie am Städt. Konservatorium-Hagen

Es ist ein Zeichen für die Kraft der echten Empfindung und die Unbesiegbarkeit gesunder Geistigkeit, wenn die Frage nach Volkstümlichkeit gerade dort auftaucht wo sich der Subjektivismus des Intellekts am Ende einer unerfreulichen Sackgasse blutig gestoßen hat.

Neu ist's nicht, Volkslieder zu sammeln und denen herauszugeben, die davon keine Ahnung haben. Volksliedfreunde, genannt „Forscher“, zeichneten sie ohne viel musikalisch zu röntgenisieren, einfach wort- und notentreu auf, Brahms machte es mit bläßlicher Klavierbegleitung, der Zupfgeigenhansel mit Klampfen, Silcher für Liedertäfler im bewußten „schlicht teutschen“ Kleide, tausend andere, mehr oder weniger talentiert, lieferten den Chören homophone Volksliedbearbeitungen mit lala und mtata. Häufig wurden Volksweisen auch für Opern ausgenützt (so von Kienzl, Humperdinck, Goldmark, Flotow, Wolf-Ferrari). Die „Jugendbewegten“ suchten sie einstimmig, bei strenger wissenschaftlicher Beobachtung musikalischer Techniken, auch 2—3stimmig darzustellen, wobei kanonische Bildungen nach dem Rezept „kanonisier' dich, oder ich friß dich“ die größte Rolle spielten — und neuerdings läßt man ein oder mehrere Instrumente meist in dürftiger Technik nebenher fiedeln oder blasen — was auch ein fauler Trugschluß auf Urtümlichkeit ist, denn das Volk, das so musizierte, kannte weder Noten noch theoretische Begriffe, sondern machte seine Sache eben so gut, als es konnte. Wer aber sich durch die Scheinwissenschaften der Musik durchgefressen hat und die Technik und Literatur beherrscht, hat es nicht nötig, schlecht zu musizieren, um der „Volksmusik“ nahezukommen.

Wie singt denn unverbildet Volk heute: Eine Stimme führt die Melodie, eine andere überschlägt in Terzen, oder schlängelt sich in der Unterterz (seltener Sexte) mit, und ein Schusterbaß grundiert. „Zuawipassen“ nennt dies der Alpenländer. Und das ist Volksgesang, wie er von Generation auf Generation vererbt wird. Von Zeit zu Zeit kommt immer etwas dazu, von der Kunstmusik verwehte Samenkörnchen; aber viel ist's nicht.

Was ist nun absolut richtige, unbestreitbar beste Form der Erhaltung des Volksliedgutes? Etwa die Museumssammlungen, die im Konzert erklingenden Bearbeitungen oder gar der klobige Gesang der Bauern? Forschungsergebnis, künstlerisch gewürzte Neuschöpfung oder unverfälschtes Wald- und Wiesenprodukt?

Folgende Gegenüberstellungen dürften die Antwort geben: Je künstlerischer, desto weniger volksmäßig; je wissenschaftlicher, desto trockener, amusischer; und um so unerträglicher für den Kulturmusiker (wenn er ganz ehrlich sein will), je barbarischer, bodengewachsener.

So halte ich alle drei Arten an sich für gut und der intensiven Pflege wert; doch sollte man nie die Grenzen verwischen. Womit auch für dieses Gebiet der altehrwürdige Grundsatz gegeben ist: „Schuster, bleib bei deinem Leisten!"

Mehr Volksverbundenheit täte unserer Kunst außerordentlich gut. Das Volk sehnt sich danach, weil es einfach satt hat, mathematischen Formalismus an Stelle von sinnlichen Eindrücken gespendet zu bekommen (deshalb schon die große Popularität der pseudomusikalischen Erzeugnisse — die infolge ihrer Modegebundenheit niemals volkstümlich im besseren Sinne werden können) — und der Schaffende schielt nach dem Volk, weil es ihm mit seinen Werken auf dem Olymp der Snobs doch zu einsam geworden ist. Und wem es gelingt, sich dem Volk verständlich auszudrücken, dem wird wohl ein Erfolg lachen — und zwar nicht nur ein äußerlicher — wie dem Dudelsackpfeifer Schwanda. Volkstümlichkeit des Gemüts ist wertvoller als gehirnerzeugte Volkstümelei, und weil das Gemüt ebensowenig ausgeschaltet werden kann wie der zum Leben notwendige Pulsschlag, wird es auch immer wieder einen Sänger geben, der ein echtes Volkslied fertig bringt, mag es nun ein Maschinenmärchen sein oder ein harmloser Singsang von Liebe und Allmutter Natur. Auf die Substanz kommt es an, nicht auf das Gewand. Und wenn auch die Quellen volkstümlicher Kunst lange verstopft gewesen sind — sie werden von selbst wieder zu spenden anfangen, solange es Menschen gibt, die durch ein warmes, empfindsames Herz leben, und solange man das Volk hübsch in Ruhe läßt.

Prof. Alfred Sittard, Organist der St. Michaeliskirche und Dirigent des St. Michaelis-Kirchenchores, Hamburg, Lehrer für Orgelspiel an der Akademie für Kirchen- und Schulmusik- Berlin

Zweifellos hat des deutsche Volkslied in der Hausmusik, in der Schule, im Volks- und Männergesang, in Jugendchören und Singgemeinden während der letzten Jahre an Heimatrecht gewonnen. Aber gerade an der für das Musik- und Kunstleben entscheidendsten Stelle, bei den führenden gemischten Chören der Großstädte, fehlen in der Regel Zeit und Einstellung zum Volkslied. Auch werden die Ansprüche unterschätzt, die das Volkslied, soll es mustergültig zu Gehör gebracht werden, an die Vortragskunst und Intonation des Chorsängers stellt. Bei Chorvereinigungen mittlerer und kleiner Städte wird wiederum nicht selten die Einsicht, daß mit der Pflege des Volksliedes für die Kunst und das Volk mehr getan sei, durch das Verlangen überstimmt, es den Großstädten durch Aufführungen womöglich der 9. Sinfonie, der Matthäuspassion oder ähnlicher Riesenwerke gleich zu tun.

Eine Krisis des deutschen Volkslieds beruht für den, der in der Praxis steht, weniger in der Frage, ob das alte Volkslied lebensfähig ist und ob neue Keime und Ansätze da seien, als vielmehr darin, daß im öffentlichen Konzert- und Musikbetrieb eben viel zu wenig zur Pflege des Volkslieds geschieht. Sollte es nicht möglich sein, daß die gemischten Chorvereine zwischen der Vorbereitung ihrer Oratorien, Messen, Passionen usw. sich auch Zeit zum Studium von Volksliedern gönnen? Ich habe mit dieser Arbeitsteilung die schönsten Erfahrungen gemacht und habe mit meinem St. Michaelis-Kirchenchor neben seinen andern anspruchsvolleren Aufgaben im Laufe von 1½ Jahrzehnten über 40 Konzertabende ausschließlich „Liedern im Volkston" gewidmet mit dem Ergebnis, daß Zuhörer und Mitwirkende an diesen Abenden gleichermaßen gefesselt und getragen wurden durch die unverlierliche Kraft, die im Volkslied lebt, sei es alt oder neu.

Hat die Rundfrage der „Zeitschrift für Musik“ auch nur das eine zur Folge, daß unsere deutschen Chorvereine ihre Mission als Hüter der Volkskunst noch mehr betonen und zu eifrigerer Pflege des Volkslieds als bisher angespornt werden — und ich wünsche dies von ganzem Herzen — dann gibt es keine Krisis des deutschen Volkslieds.

Univ.-Prof. Dr. Fritz Stein, Generalmusikdirektor, Leiter des Städt. Orchesters und des Lehrergesangvereins, Kiel

Ob eine Lösung des „Volkslied-Problems“ überhaupt möglich ist? Kann man angesichts der weltanschaulichen inneren Zerklüftung unseres Volkes überhaupt noch von einer „Gemeinschaft“ reden, von einem Gemeinschaftsgefühl, aus dem allein in früheren Zeiten das Volkslied erwachsen ist? Ich bezweifle, ob unser Großstadt- und Maschinen-Zeitalter mit seiner erschreckenden seelischen Verarmung etwas anderes als den vergänglichen Schlager zeitigen wird, der nie das Volkslied ersetzen kann. Solange der Zeitgeist der Gegenwart sich nicht erhebt über einen seelenlosen Materialismus, wird er ein Volkslied, von dem der Begriff des naiven, gefühlsmäßigen Erlebens untrennbar ist, kaum hervorbringen können. Daß in breiten, volksnahen Kreisen heute die große Sehnsucht nach einer geistigen Erneuerung und Vertiefung unserer Lebensgestaltung wieder erwacht ist, das mag uns den Glauben stärken an eine seelische Wiedergeburt unseres Volkes, die vielleicht dann auch einem neuen Volkslied schöpferische Impulse zu geben vermag. Darum laßt uns hoffen und nicht müde werden, einer solchen schöpferischen Zukunft durch die Pflege des alten Volksliedes und Fruchtbarmachung seiner Gemütswerte den Boden zu bereiten.

Univ.-Prof. Dr. Hermann Stephani, Universitätsmusikdirektor, Marburg a. L.

Jedes echte deutsche Musikantengemüt, jeder innerlich gerichtete Musikmensch von schöpferischer Anlage wird, wie von je, so in alle Zukunft Wonne und Weh, Sehnen und Seligkeit sich vom Herzen singen und schlichte Verse in schlichte Weisen kleiden. Ob Lebensersatz oder Lebensausdruck, immer wird einmal ein Gebilde entstehen, das sich emporhebt ins Überpersönliche und Überzeitliche, das von seinem Gegenwartsstandpunkt aus Lebenssinn und Lebenswert deutet, und wird eine innere Berufung erweisen, wirkliches Volkslied zu werden. Freilich hat es in unserem mechanisierten Dasein das Schlichte schwerer als je, im Wettstreit mit aufdringlich Reizkräftigen auch nur bemerkt zu werden. Auch heute erblühen naive Volksliedgebilde und werden immer erblühen, nur ist die Staubschicht des weihelosen Getriebes dichter geworden, die sie zudeckt. Erwacht aber und erstarkt ein neuer Sinn für Echtheit und Schlichtheit, so wird sich jene Staubdecke heben und verwehen, und es wird nicht nur die blaue Blume der Romantik sein, die dann zum Vorschein kommt.

Alfred Szendrei, Komponist, Kapellmeister, Musikal. Leiter der Mitteldeutschen Rundfunk A.-G., Leipzig

Ob das deutsche Volkslied wirklich eine „Krisis“ durchmacht? Ich glaube es nicht. Unser Volksliedgut enthält so hohe künstlerische und sittliche Werte, ist im Bewußtsein unserer Volksgemeinschaft so festgewurzelt, daß äußere Umstände, seien sie politischer, sozialer oder wirtschaftlicher Art, unserem Volkslied wenig oder gar nichts anhaben können. Die allgemeine Not der Zeit, die Krisis unserer Musikpflege hat zwar in mancher Hinsicht Rückwirkungen auch auf das Volkslied gezeitigt; dieses Schicksal teilt das Volkslied mit allen anderen künstlerischen und geistigen Dingen, die von den gegenwärtigen Zeitverhältnissen mehr oder minder stark in Mitleidenschaft gezogen sind. Die hohe seelische Kraft, die unserem Volkslied innewohnt, wird aber ohne Zweifel alle Hindernisse überwinden; die Pflege des Volksliedes ist vom geistigen Leben des Deutschen nicht zu trennen und mögen noch so sehr fremde Kunstströmungen den Geschmack und das Urteil unseres Volkes vorübergehend trüben; ich bin felsenfest davon überzeugt, daß der gesunde Sinn und das starke, unverbildete nationale Empfin-

den, die ſich nicht zuletzt im deutſchen Volksliede offenbaren, trotz aller jetziger geiſtiger Zerriſſenheit ſich behaupten werden.

Dies iſt keineswegs unbegründeter roſafarbener Optimismus. Gerade wir am Rundfunk, die wir Gelegenheit haben, die Wünſche und Bedürfniſſe ganz weiter Volkskreiſe kennenzulernen, ſehen immer wieder, welchen inneren Wert und welche Bedeutung das Volkslied für unſere Volksgemeinſchaft hat. Nicht nur aus ſchriftlichen Äußerungen, die uns zahllos zugehen, auch in perſönlicher Fühlungnahme kommt immer wieder zum Vorſchein, welch ſtarkes Verlangen nach dem deutſchen Volksliede in den Rundfunk-Programmen vorliegt. Auf dieſem Gebiete weiterzuarbeiten, bleibt nach wie vor die ſelbſtverſtändliche und gern verſehene Pflicht des deutſchen Rundfunks.

Aus welchen Quellen die Erneuerung des deutſchen Volksliedes ſich vollziehen wird, iſt noch unbeſtimmt. Ob „äußere Wandlungen" den Charakter unſeres Volksliedes überhaupt werden beeinfluſſen können, iſt heute noch kaum zu überſehen. Sicher ſcheint jetzt ſchon, daß der „Song", dieſer typiſche Ausdruck des gegenwärtigen Internationalismus, auf unſer deutſches Volkslied keinen irgendwie gearteten beſtimmenden Einfluß ausüben wird. Die tieferen Gründe hierfür laſſen ſich in einem kurzen Auffatz, wie dieſem, nicht behandeln. Das „Schlagerlied" hat vielleicht eher Ausſicht, auf die Geſtalt und auf den Charakter des neuen deutſchen Volksliedes einzuwirken, beſonders das ſtark landſchaftlich (z. B. rheiniſch, wieneriſch uſw.) gefärbte Schlagerlied. Manche davon ſind faſt ſchon in den Volksliederſchatz übergegangen oder erwecken zumindeſt in weiten Kreiſen eine ähnliche ſeeliſche Einſtimmung wie das bodenſtändige Volkslied.

Um die Erhaltung der unſchätzbaren geiſtigen Werte, die wir im Volksliede beſitzen, braucht uns nicht bange zu ſein. Die hohe muſikaliſche Kultur, die unſerer Nation zu eigen iſt, bürgt dafür, daß das von den Vätern ererbte Volksliedgut auch unter den jetzigen Verhältniſſen nicht verloren geht. Dem Deutſchen iſt die Liebe zur Muſik, zum Geſang ein inneres Bedürfnis, in keiner noch ſo ſtarken äußeren oder ſeeliſchen Bedrängnis iſt ſie je geſchwunden, heute gehört ſie mehr denn je zu den Notwendigkeiten des Alltags. Unter den veränderten ſozialen Bedingungen von heute, die alle Gebiete des öffentlichen wie privaten Lebens beſtimmend beeinfluſſen, iſt auch der Fortſchritt in der Kunſt, alſo auch in der Muſikpflege, das Verſtändnis und die Liebe zur Muſik unmittelbar abhängig vom Lebensgehalt des Volkes überhaupt. Heute wollen „Alle" an der Muſik ihren Anteil haben, „Alle" an der Kunſt teilnehmen, — aber ſie wollen das *ohne eigene Mühe*. Hier muß eine großzügige Erziehung einſetzen, die langſam, aber ſtetig und unverdroſſen, die Kunſtpflege aus einer bloßen Neigung oder Vorliebe zu einem im Innerſten erkannten, in ſeiner Totalität erfaßten Beſitz machen ſoll.

Auf dieſem Wege iſt die Jugendbewegung unſerer Tage vorangegangen, zwar nicht als „Erziehungsfaktor" im obigen Sinne, aber als „Praktiker", mit der bewußten Tendenz, dem Volksganzen die ihr verloren gegangene Steigerung des Lebensgefühls aus der Muſik heraus wieder zurückzuerobern. Hierzu iſt ihr das deutſche Volkslied der wirkſamſte Helfer, und nach den erſten erfolgverheißenden Anfängen iſt nicht daran zu zweifeln, daß dieſer Weg mehr wie jeder andere geeignet ſein wird, die Muſik für den Alltag und für *Alle* zurückzuerobern.

Gerade der deutſche Rundfunk widmet dieſen Beſtrebungen erhöhte Aufmerkſamkeit, und die neuen Muſikanſchauungen weiterer Volkskreiſe ſind ſtark getragen vom Kunſtwillen des Rundfunks. Es wird in Verbindung mit dem Rundfunk viel geſprochen von der Sozialiſierung des Muſikerlebniſſes, von der Nivellierung des Kunſtgeſchmackes. Auch auf dieſe äußerſt wichtigen Fragen kann in einer ſo kurzen Betrachtung, wie dieſer, nicht eingegangen werden, es iſt aber nötig, darauf hinzuweiſen, daß der Rundfunk infolge ſeiner außerordentlichen Verbreitung eine neue Schicht von „Muſikverbrauchern" ins Leben gerufen hat, und daß er ſtetig und zielbewußt daran arbeitet, eine neue „Muſikalität" zu ſchaffen, eine Muſikalität, die ſich nicht nur in der Liebe zur Kunſt äußert, ſondern auch dahin wirken will, das Verſtändnis dafür zu erwecken. Zu dieſem Zwecke benutzt der Rundfunk bewußt das deutſche Volkslied als eines

seiner wichtigsten Hilfsmittel. Gerade für diese, seine musikerzieherische Arbeit wird er der hohen ethischen Kraft niemals entraten können, die dem deutschen Volksliederschatz innewohnt.

Kurt Thomas, Komponist, Lehrer am Landeskonservatorium der Musik, Leipzig

Ich halte die Erneuerungsbewegung und Wiederbelebung des Volksliedes und der daraus entstandenen Sätze der Vorbachschen Zeit, die sich in der Singbewegung offenbart, für unendlich wertvoll, vor allem zur Reinigung und Läuterung unserer Kunst-Anschauung und -Ausübung. Aber ob wir aus dieser doch im Grunde romantischen Bewegung zu etwas Neuem vordringen werden, das kann wohl noch niemand voraussagen. Das Volkslied kann durch keine bewußte Bewegung geschaffen werden, es muß frei und unbewußt wachsen. Und ob unsere Zeit stark genug ist an seelischen Werten, um solche Blüten zu tragen, wie das 16./17. Jahrhundert, das wage ich noch zu bezweifeln. Erscheinungen wie die „Dreigroschenoper" halte ich nicht für einen Weg zu einem Volkslied, das unserer Zeit entspräche; das ist amüsante Unterhaltungsmusik, die wie alle Schlagermusik ebenso schnell vergehen wird, wie sie bekannt wurde. Das Volkslied aber muß seelische Werte in sich tragen, die zeitlos und ewig-unvergänglich sind.

Prof. Richard Trunk, Komponist, stellv. Direktor d. Rheinischen Musikschule, Köln

Ich glaube nicht an das Volkslied als „Problem", so sehr auch in letzter Zeit versucht wird, ihm ein solches Mäntelchen umzuhängen. „Erneuerungsbestrebungen" sind ja wohl recht gut gemeint, aber ich kann mir nicht denken, daß sich ein solcher Erneuerungsprozeß anders als unbewußt vollziehen könnte. Wie das Volkslied künftiger Zeiten aussehen wird — darüber mögen sich andere den Kopf zerbrechen. Solange eine solch heillose Verwirrung über künstlerische Dinge besteht wie gerade heutzutage, solange wird man auch auf die Zukunftsmöglichkeiten des Volksliedes kaum einen Ausblick gewinnen können.

Prof. Dr. Hermann Unger, Komponist, Dozent a. d. Hochschule für Musik, Köln

Wir stehen heute inmitten einer wirtschaftlichen, geistigen und künstlerischen Umwertung aller Werte. Das Volkslied aber gedeiht allein auf dem Grunde gemeinsamer Volkskultur und eines musikalischen Schaffens, das sich eins weiß mit dem, was das Volk empfindet und denkt. Es sind gewiß heute zahlreiche Kräfte am Werk, um eine solche Einheitlichkeit wieder herbeizurufen. Oft ist dabei der Wille deutlicher als der Weg, und man begeht zum guten Teil noch den einen Fehler, musikalische Mittel der hinter uns liegenden Epoche, der romantischen, wie man sie nennt, zu verwenden oder aber den andern, künstlich eine ganz verschiedenen Lebens- und Kulturbedingungen zugehörende Musik früherer Jahrhunderte in den Dienst stellen zu wollen. Auch Preisausschreiben und Musikfeste können nicht das bringen, was natürlich aus sich herauswachsen muß. Erst muß also unsere neue Musik aus der Sphäre des mechanischen Experimentierens, der gewollten „Sachlichkeit" heraus sein, erst muß eine wahre Neuklassik der Melodie und des Klanges gefunden sein, erst müssen uns die Dichter ein neues Standes-, Arbeits- und Naturlied formal vorgebildet haben, ehe die Musik, nachschreitend, sich ihm vermählen kann. Lersch, Engelke, Bröger, Johst, Wöhrle haben hier den Anfang gemacht.

An uns Musikern ist es, ihnen zu folgen!

Univ.-Prof. Dr. Fritz Volbach, Komponist, Generalmusikdirektor, Münster i. W.

Ich glaube, keine Zeit ist der Entwicklung des Volksliedes so ungünstig, wie gerade unsere. Der Internationalismus, der sich besonders auch in der Kunst breitmacht und ihr einen kosmopolitischen Charakter zu verleihen strebt, ist der größte Feind gerade des Volkslieds. Dieses hat seine Quelle von jeher im Nationalgefühl der Völker gehabt, seine Wurzeln stecken im Volkstum. Aus diesem heraus ist unser Volkslied erblüht und zu dem mächtigen Baume

gewachſen. Haben wir uns erſt ſelbſt wiedergefunden, iſt unſer deutſches Weſen erſt wieder erſtarkt, dann wird ſich auch das Volkslied von ſelbſt wieder einſtellen und neue Blüten treiben. Unſere Aufgabe jetzt aber iſt es, den großen Schatz der Lieder, der all die Jahrhunderte hindurch aus deutſchen Herzen geſtrömt iſt, zu hüten und zu pflegen.

Ein Hauptverdienſt um die Pflege des Volksliedes haben ſich unſere Männerchöre erworben. Nur will uns ſcheinen, als wenn dieſe in letzter Zeit nachgelaſſen haben unter dem Druck des ſog. Kunſtliedes, das alles beherrſcht. Es wäre ſchade, wenn unſere Männerchöre ihre hohe Aufgabe, die Pflege des deutſchen Volksliedes, zurückſtellen würden. Denn gerade in ihm liegt der befruchtende Quell aller Kunſt.

Dr. Gerhard von Weſterman, Muſikaliſcher Programmleiter der „Deutſchen Stunde in Bayern", München

Viele Anzeichen ſprechen dafür, daß wir heute in Deutſchland einer ſtarken Wiedergeburt des Volksliedes entgegengehen. Allerorten iſt man bemüht, altes Volkstum im Lied ans Licht zu fördern und zu erhalten. Noch bedeutungsvoller aber als dieſe, doch mehr oder weniger philologiſche Arbeit am Volkslied iſt die praktiſche Wiederaufnahme des Volksliedgeſangs, die von der muſikaliſchen Jugendbewegung ausgegangen iſt. Das Naturgebundene, das dieſer Bewegung in erſter Linie anhaftet, brachte ſie in die Nähe des Volksliedes. Vom Muſikliebhaber und Muſikausübenden greift die Bewegung zum Muſikſchaffenden über und ſo entſtehen Volksliedbearbeitungen für ein, zwei und viele Stimmen, begleitet oder unbegleitet, ein Volkslied vom Geiſt unſerer Zeit getragen und doch ungekünſtelt und volkstümlich. Und dieſes Volkslied wird mit Begeiſterung aufgegriffen. So dürfte auch bei uns nach einem Jahrzehnt radikalaromantiſchen Muſikführertums die Zeit für das Volkslied wiedergekommen ſein, vielleicht auch in der Form ſtarker Befruchtung unſerer Kunſtmuſik, wie es ja in der Nationalmuſik aller anderen Völker bis auf den heutigen Tag weitgehend der Fall war. Es iſt an den Schaffenden auch bei uns, dieſen Weg zu ſpüren und zu finden.

Prof. Richard Wetz, Komponiſt und Hochſchullehrer, Mitglied der Akademie der Künſte, Erfurt

Die Kriſis des deutſchen Volksliedes bleibt unverſtändlich, wenn man ſie als Einzelfall zu begreifen unternimmt; betrachtet man ſie jedoch als Teilerſcheinung des Gärungszuſtandes, den unſer geſamtes geiſtig-ſeeliſches, religiöſes und politiſches Leben deutlich erkennen läßt, ſo würde es einem undenkbar, ja geradezu als ein Wunder erſcheinen, wenn das Volkslied von einer Kriſis verſchont geblieben wäre. Wie es nun unmöglich iſt, durch bloße äußere Behandlung eine Krankheit zu heilen, deren Urſachen tief im Geſamtorganismus liegen, ſo halte ich alle Verſuche, das Volkslied zu neuer, lebensvoller, allgemeiner Wirkſamkeit zu erwekken, ſo gut ſie gemeint ſein mögen, zunächſt für unzulänglich und ausſichtslos. Teilziele können gewiß erreicht werden, aber die Kriſis wird beſtehen bleiben.

Die Abſicht eines „jüngeren Kreiſes", dem Volk den Schlager als Volkslied-Erſatz zu empfehlen, die Anſchauung, daß die „Dreigroſchen-Oper" bedeutungsvoll für die Entwicklung des neuen deutſchen Volksliedes werden könnte, vermag ich im Ernſt gar nicht zu erörtern. In beiden Erſcheinungen erblicke ich nur fremde, zerſetzende und zerſtörende Kräfte.

Ich ſehe im Volkslied nicht wie S. Ochs „ein Spiegelbild der äußeren Wandlungen, die eine große Gemeinſchaft durchmacht", ſondern für mich bedeutet es die ſchlicht-künſtleriſche Geſtaltung der gemeinſamen inneren Erlebniſſe eines Volkes, den unverdorbenen Ausdruck ſeines Zuſammengehörigkeits- und Einheitsgefühls. Ein Blick auf den heutigen Zuſtand des deutſchen Volkes läßt mühelos erkennen, daß ein „neues" deutſches Volkslied gegenwärtig noch gar nicht entſtehen kann, oder, entſtünde es — wirkungslos bleiben müßte, weil es keinen Widerhall fände.

Die Not des Krieges und der darauf folgenden Jahre hat uns nicht zu der Gemeinschaft zusammengeschmiedet, die jene Not eben als eine gemeinsame empfände; jeder — von der „Angst des Irdischen" besessen — betrachtet sie als seine eigene und sucht sie auf jede ihm mögliche Weise von sich abzuwälzen. Folge: rücksichtslos waltender Geschäftsgeist; Fall ins Untermenschliche und Starr-Mechanische; Erlahmen der religiösen Kräfte; Verlegung des Geistigen in die nüchterne Wirklichkeit; Versanden des metaphysischen Triebes; gänzlicher Mangel der demütigen Einsicht in die Unerforschlichkeit des Welt- und Lebensgeheimnisses und der aus dieser Erkenntnis quellenden Ehrfurcht und Hingabe an das Höhere, die Goethe so überaus schön als „Frommsein" bezeichnet. Diese Haltung des Gemütes, die durchaus nicht notwendig mit Weltflucht und Hinterweltlertum verknüpft zu sein braucht (Bach, Goethe, Raabe) hat einer religiösen Gleichgültigkeit Platz gemacht, die sich in einigen „freidenkerischen" Schafsköpfen bis zum Haß gegen alles Ideale und Göttliche hinabgesteigert.

So erscheint es mir — was das deutsche Volkslied anlangt — weniger wichtig, zu untersuchen, ob dem Gegenwartsmenschen die Anschauungswelt des alten Volksliedes fremd geworden ist, als vielmehr mit allen Kräften danach zu trachten, daß der Einzelne dahin gebracht werde, seine Welt unter dem „Blickpunkt der Ewigkeit" zu erschauen und nicht den engen und verblödenden Maßstab des Tages und augenblicklichen persönlichen Nutzens an sie zu legen.

Jeglicher Pessimismus liegt mir fern. So wie ich von der Unveränderlichkeit des Charakters des einzelnen Menschen tief überzeugt bin, so glaube ich auch an die Beständigkeit des inneren Wesens eines Volkes. Unsere Geschichte zeigt, daß wir uns wiederholt durch tiefes Dunkel doch sieghaft zum Licht durchgerungen haben. Was zunächst dringend notwendig ist, ist die Durchseelung des Volkes. Für uns Künstler — schaffende, nachschaffende, lehrende — ersteht die schwere, aber schöne Pflicht, die innere Gesundung des Volkes zu fördern. Nicht „gesellschaftbildende Kraft" ist das Wesen der Musik, sondern Seelengemeinschaften schafft sie. Viele Zeichen deuten darauf hin, daß dieser „Dienst am Volke" nicht vergeblich sein wird. Ist erst die Seele des Volkes wach und lebendig geworden, so ist auch dem gemeinsamen Erlebnis der Boden bereitet, und alles, was die Seele mit ihren Wunderhänden berührt, wird seelenhaft werden.

Aus dem Volkslied als solchem ist das „Volksliedproblem" nicht zu lösen, ebensowenig vom Standpunkt des „lebendigen Zeitgeistes der Gegenwart" aus. Dieser Zeitgeist gerade ist ein Feind nicht nur aller Kunst, sondern jeder Innerlichkeit überhaupt, von der die Kunst nur einen Teil-Ausdruck bedeutet. Daß dieser Zeitungeist zu wirklichem Geist sich wandle, daß er der klare Spiegel der tiefen, reinen und überaus reichen Kräfte des deutschen Volkes werde, darin liegt die Grundbedingung für das Werden einer neuen Kultur, wenn wir darunter mit Nietzsche den einheitlichen Stil in allen Äußerungen des geistigen Lebens eines Volkes verstehen. Haben wir alle erst unsere „innere Welt" gefunden, dann wird das deutsche Volk auch sein Lieben und Glauben, sein Weh und Glück in alten und neuen Volksliedern aussingen. Welche Form das „neue" Volkslied annehmen wird, das ist heute eine „müßige, ästhetische" Frage; diese Form wird zweifellos die seinem inneren Gehalt vollkommen entsprechende sein. Auch auf die „Gegenstände" des Volksliedes kommt es nicht an. An sich betrachtet ist eine Postkutsche in nichts „poetischer" als ein Kraftwagen; und so sehe ich nicht ein, weshalb nicht auch dieser sollte zum „Symbol" werden können, wie jene es einst wurde und anfänglich sicher nicht gewesen war — denn: Gefühl ist alles, Name ist Schall und Rauch!

Univ.-Prof. Dr. Johannes Wolf, Direktor der Musikabteilung a. d. Preuß. Staatsbibliothek, Berlin

Ich persönlich würde es für ungemein wichtig erachten, wenn dem Volke der alte Volksliedschatz erhalten werden könnte, denn er ist ein köstliches Gut. Unsere Zeit erscheint mir kaum recht geeignet, neue Volksliedblüten zu treiben, dazu ist sie viel zu materialistisch eingestellt. . . .

Prof. Felix von Woyrsch, Komponist und Städt. Musikdirektor, Altona

Wie sollte in einem Volke, über dem mit ehernen Lettern das „vae victis!" geschrieben steht, wie sollte in einer so unruhevollen, gärenden Zeit, wie der unsrigen, das deutsche Volkslied neue Wurzeln schlagen können! Trotzdem glaube ich fest an die Zukunft unseres Volkes und damit auch an eine einstige Wiedergeburt des Volksliedes.

Der sogenannte „Schlager" aber kann niemals zum „Ersatz" für das Volkslied werden; Bänkelsängerweisen hat es zu allen Zeiten neben dem Volksliede gegeben, wenn auch die Grenzen zeitweilig etwas fließend sein mochten. Das Volkslied läßt sich auch nicht durch „Erneuerungsbestrebungen", welcher Art sie auch seien, erwecken; ebensowenig läßt es sich voraussagen, welchen Inhalt das zukünftige Volkslied zum Ausdruck bringen wird. Wir müssen in Geduld erwarten, was da werden will. Die Schätze vergangener Jahrhunderte zu heben, sie der Allgemeinheit, besonders der Jugend, zugänglich zu machen sei inzwischen unsere Aufgabe. Und sehen wir nicht dazu schon viele fleißige Hände am Werk und die Jugend bereit, sich zu erwerben und dienstbar zu machen, was ihr dargeboten wird?

So wollen wir auch in Bezug auf die Erneuerung des deutschen Volksliedes alle unsere Hoffnung auf die Jugend setzen und auf die, die sich jugendliches Empfinden bewahrt haben.

Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. h. c. Hermann Zilcher, Komponist und Direktor des Bayer. Staatskonservatoriums der Musik, Würzburg

In der Frage des Volksliedes fühle ich mich leider etwas befangen, da in der Mehrzahl meiner Kompositionen immer wieder gelegentlich volksliederhafte Themen vorkommen, ganz abgesehen von Verwendungen „echter" Volksweisen, bei denen man also den Komponisten nicht mehr kennt! —

Trotzdem — oder gerade deshalb — will ich versuchen, vielleicht einiges Anregende über den ganzen Fragenkomplex zu sagen, und beginne naturgemäß mit der Frage: Was ist denn ein Volkslied? Dem Wortsinn nach ein Lied, das im Volk entstanden ist; oder auch ein Lied, das das Volk singt; oder schließlich eins, das volkstümlich ist. Gerade heute tut es not, zu betonen, daß es natürlich einzelne Köpfe waren, die die Keime zu jedem Volkslied gelegt haben, die es gefunden, erfunden haben. Das Volk betätigte sich dann als „Auch-Komponist" oder als „Auch-Dichter", indem es korrigierte, auswählte, vereinfachte, Varianten anbrachte, sowohl in der Musik als auch im Text.

Man fühlt aber, daß noch irgend ein Stimmunghaftes zu dem nüchternen Erklärungsversuch hinzukommen müßte. Es will scheinen, als ob das Volkslied in der Natur verwurzelt und vom Gefühlsleben getragen sei. Ferner muß es Allgemeingültiges in seltsam konzentrierter und schlichter Weise enthalten, auf der anderen Seite aber auch in Stimmung und Form nicht unbedingt abgeschlossen sein; es muß bei aller Innigkeit gewissermaßen noch Raum lassen für die verschiedenen Empfindungen jedes Einzelnen. (Weshalb ja auch das Volkslied sich am besten zu Instrumentalvariationen eignet!) Vor allem aber muß es leicht nachsingbar sein — wenn auch bei den verschiedenen Völkern der Begriff „leicht" schwankend ist.

Damit komme ich zu einer zweiten wichtigen Frage, wer singt Volkslieder?, wer singt heute noch Volkslieder? Die Jugend- und Studentenverbände, Wandervögel, Soldaten, allerlei Vereine, deren „Liedertafelei" man gerade in diesem Zusammenhang nicht zu scharf bekritteln sollte; denn in dem sicher großen Schutthaufen liedertafel-„mäßiger" Gesänge findet sich auch oft manches Goldkorn von echten Volksweisen, die man sonst nicht gesungen hört. (Hierher gehören auch Eß- und Trinklieder: so hörte ich kürzlich in Schweden in verschiedenen Städten eine reizende Art „Schnapslieder", die zu Ehren der Gäste erfreulich oft angestimmt und in jeder Familie auf besondere Art variiert werden!) — Ich frage nun bangen Herzens weiter: Singt die Mutter heute noch ihren Kindern vor? Oder stellt sie

„zur Beruhigung" das Grammophon oder das Radio an? — Singt der Arbeiter, außer in seinen Chorvereinen? — Bleibt noch die Schule mit ihrem großen Singmaterial.

Somit stehe ich mitten in der von der „Zeitschrift für Musik" angeschnittenen Frage: „Wie kann dem Volk das Volkslied erhalten bleiben?" (Ich nehme dabei an, daß unter Volk wir alle, jeder Deutsche verstanden werden soll.)

Wenn das Elternhaus im Lieder-Vorsingen versagt, hat hier gerade die Schule eine ihrer wichtigsten Aufgaben. Sie wird um so erfolgreicher das Volkslied (lebendig) erhalten helfen, je natürlicher sie dem biologischen Wege folgt, Kinderlieder, Knaben-, Mädchenlieder bis zu „Erwachsenen"-Liedern singen läßt, wobei ich warnen möchte vor allzu „tiefen Ausgrabungen", die ja heute bei manchen Lehrern immer beliebter werden. Es gibt vielerlei ausgezeichnete Sammlungen, die, mit Vorsicht ausgewählt, für jedes Alter Geeignetes bringen. Es sei mir gestattet, auf die jüngst vollendete Sammlung der Staatlichen Kommission für das Volksliederbuch, auf das Volksliederbuch für die Jugend aufmerksam zu machen; es bedeutet eine wahre Fundgrube schönster Volkslieder, volkstümlicher Gesänge (ein- und mehrstimmig, mit und ohne Instrumentalbegleitungen verschiedenster Art) aus weiten Zeitläuften. — Es ist überflüssig, zu betonen, daß die Hauptaufgabe des Lehrers darin besteht, bei den Schülern Freude am Singen zu erwecken! —

Die weitere Frage lautete: „Glaube ich an eine Wiedergeburt des Volksliedes in veränderter Form, aus dem lebendigen Zeitgeist der Gegenwart?"

Da möchte ich zuerst meine Meinung über den „lebendigen Zeitgeist der Gegenwart" sagen. Die Menge will heute (wie immer) auch gefühlsmäßig gespannt und berührt sein; daher läuft sie in die Kinos, wo gewiß oft „Kitsch" serviert wird. Für den Wissenden aber ist es kein Zweifel, daß das Volk (die Menge aus allen Kreisen!) sich sein Bedürfnis nach Romantik, nach Freisein vom Alltag usw. nicht nehmen läßt und es dort befriedigt, wo das (in der Kunst so törichte) Gerede von der „Sachlichkeit" noch nicht in irgendwelche kümmerliche Taten umgesetzt worden ist. Man sollte meines Erachtens unterscheiden zwischen einem gewissen „Zeitungsgeist" — der (zugegeben) oft sehr lebendig auf Seite 1 Sachlichkeit predigt, auf Seite 2 spätestens aber schon Schauergeschichten bringt und auf Seite 3 bis ∞ sich mit Sporthelden beschäftigt — und zwischen dem wirklich lebendigen Geist, der auf seine Weise noch genau so romantisch ist wie in früheren Zeiten. Man vergesse doch nicht: wenn jemand überhaupt aus freien Stücken singt, kann er nicht sachlich sein, ist er schon ein halber Romantiker!

In dieser Zeitschrift ist ja schon des öfteren konstatiert worden, daß sogar von den Radikalsten, Sachlichsten langsam, aber sicher zur Umkehr geblasen wird!

Die Wiedergeburt muß also von dem Komponisten selbst kommen. — Da fällt mir ein Erlebnis ein, das mir Ende der 90er Jahre großen Eindruck gemacht hat; ich war damals in Spanien, in Bilbao, und die dortige Stadtkapelle spielte bei einem Promenadekonzert u. a. Stücke aus der gerade bekannt gewordenen „Bohême" von Puccini. Und siehe und höre da! — Alt und Jung, Arm und Reich, fast das ganze Publikum sang die Hauptstellen begeistert mit! — Man stelle sich die Parallele mit einem zeitgenössischen deutschen Opernwerk vor — etwa Salome —, um zu merken, wo ich hinaus will. Unsere deutschen großen Komponisten haben sich von jeher oft weit entfernt vom Volksliedhaften, — jedenfalls von dem, was nach- und mitgesungen werden kann, und auch abgesehen von der vorliegenden Frage —, muß jede Kunst meiner festen Überzeugung nach von Zeit zu Zeit immer wieder einmal untertauchen in den Urquell der Volkskunst. Diese macht wieder gesund, ist wie ein Korrektiv der Natur, wie ein stiller Wegweiser, — ist ein sich Besinnen auf die Schöpferkräfte des Volkes, auf das Gemeinsame, auf das sich Gleichbleibende! Wie es den Städter immer wieder aufs Land hinaustreibt, so sollte der Komponist von seiner Höhen-Kunst gelegentlich zur Volkskunst herab (oder hinauf!) steigen!

Hermann Wirth, deſſen Rieſenwerk „Der Anfang der Menſchheit“ zur Zeit in beſonderer Diskuſſion ſteht, ſchreibt in ſeinem Buch „Der Untergang des Niederländiſchen Volksliedes“ über das Volkslied: „*Es gibt eine gewiſſe Kontinuität der inneren und äußeren Form, die zwar einer Beeinfluſſung der jeweiligen Höhenkunſt ausgeſetzt iſt, im Weſen aber ſich ſtets gleich bleibt.*“

Es beſteht nach allem kein Zweifel, daß Komponiſt ſowohl wie Volkslied in gleicher Weiſe Vorteil haben, wenn ſie ſich gegenſeitig befruchten. Bleibt noch übrig der (wahre) Zeitgeiſt; man möchte beinahe ſagen, er braucht halt Zeit, bis er wirklich Geiſt geworden, bis er erkannt worden iſt; bis man Lebens- und Liebenswertes an ihm gefunden hat; ja man kann definieren, bis er *lebendige Vergangenheit* geworden iſt.

Wenn man daran feſthält, daß jedes Volkslied ein Kunſtwerk iſt, wird man auch gut den originellen Ausſpruch von *Wilhelm Buſch* verſtehen, den ich hier zitieren möchte:

> „Was nun aber das Kunſtwerk betrifft, meine Lieben, ſo meine ich, es ſei damit ungefähr ſo, wie mit dem Sauerkraut. Ein Kunſtwerk, möchte ich ſagen, müßte gekocht ſein am *Feuer* der Natur, dann hingeſtellt in den Vorratsſchrank der *Erinnerung*, dann dreimal aufgewärmt im goldenen Topfe der *Phantaſie*, dann ſerviert von wohlgeformten Händen, und ſchließlich müßte es dankbar genoſſen werden mit gutem Appetit.“

Die Anwendung auf die Frage der Wiedergeburt des Volkliedes ergibt ſich von ſelbſt.

Wie es aber mit dem guten Appetit ſteht, mit der *Freude* am Volksliedhaften, das bringt mich zur letzten Frage nach dem *neuen deutſchen Volksliedtypus*, der den veränderten kulturellen Anſchauungen genügen ſoll.

Da muß ich zuerſt wieder geſtehen, daß ich nicht unbedingt an allzu große Veränderungen in kulturellen Anſchauungen glaube; in ziviliſatoriſchen Dingen hat ſich wohl manches geändert, im äußeren Bild; aber im Weſen der Menſchen doch nicht. Ich neige zur Anſicht, daß die Natur, wohl immer Neues ſchaffend, doch äußerſt „konſervativ“ iſt. Aus dieſen Gedankengängen heraus widerſtrebt mir auch der Begriff eines *neuen*, quasi „*zeitgemäßen Volksliedes*“. Ich kann mir vorſtellen, daß man bei den ſchon vorhandenen Volksliedern textlich (vielleicht auch muſikaliſch) das eine oder andere „moderniſiert“. Aber ich halte es für verfrüht, wenn heute ſchon etwa ein Auto, oder irgend etwas modern Techniſches, Maſchinelles beſungen würde. Derartiges kann der *Schlager* tun, oder der *Gaſſenhauer*. Das Volkslied aber braucht Zeit, braucht ein gewiſſes Patina. Es läßt ſich gewiß nicht leugnen, daß die Technik allerlei liebgewordene Begriffe oder Empfindungen verändert oder tötet. („Mein Rößlein“ iſt halt jetz für einzelne [!] „mein Opel, mein Mercedes“; und an Stelle vom „ſtillen Herd“ funktioniert das Gasfernwerk! etc. etc.)

Es iſt wohl denkbar, daß auch techniſche Dinge, *wenn ſie lange genug Allgemeingut geworden ſind*, zu Volksliedmäßigem reizen können. (Ich denke dabei an Handwerks- und Arbeitslieder u. dgl.) Aber immer wieder: das Volkslied braucht Zeit, braucht Abſtand. Ein „zeitgemäßes Volkslied“ iſt für mich beinahe eine contradictio in adjecto, iſt eine „moderne Antiquität“, iſt Landleben mit allem ſtädtiſchen Komfort! —

Das Lied, das einmal Volkslied werden ſoll, muß wirklich hingeſtellt werden in den Vorratsſchrank der „Erinnerung“ und dreimal (mindeſtens!) aufgewärmt werden im goldenen Topf der Phantaſie.

Wie ſteht es mit den wohlgeformten Händen, von denen Wilhelm Buſch ſpricht? Wer von euch neuen und neueſten Komponiſten liebt es noch, zu *ſingen*? Wer mag überhaupt noch Volkslieder? Wer findet ſie nicht „unmodern“, wer hat noch Gefühl für das beinahe Zeitloſe des Volksliedes? „Wo man ſingt, da laß dich ruhig nieder, *moderne* Menſchen haben keine Lieder!“ All die Komponiſten, denen die Sorge um „Originalität“ an erſter Stelle ſteht, kommen hiebei nicht in Frage.

So glaube ich denn, daß auch *heute* „Volkslieder“ geſchrieben werden, geſchrieben worden ſind, die wohl ein *weniges* beeinflußt ſein mögen vom „Zeitgeiſt“, von „veränderten kul-

turellen Anschauungen"; aber in ihrem Urwesen sind sie sicher die ruhige Fortsetzung der „Volkslieder von gestern". —

Entdeckt und vom Volk verarbeitet werden sie aber erst im Lauf der Jahrzehnte, und dann erst sind es *wahre Volkslieder geworden!* Dann mögen sie gesungen werden, dann sind sie erst Allgemeingut des Volkes.

Drum gehet eine ernste Mahnung an *alle* Komponisten, denen das deutsche Volkslied noch etwas bedeutet: *Studiert, liebt und singt die unerschöpflichen Sammlungen unserer Volkslieder; sie sind die fruchtbare Erde, aus der ihr neue Kraft schöpfen könnt. Aus ihr werden zu gegebener Zeit neue Volkslieder sprießen, frei vom Geiste jener Zeit, aber lebendig wie am ersten Tag.*

Nachschrift der Schriftleitung.

Die gegenwärtige Zeit ist für das deutsche Volk eine besonders schwere. Nicht deshalb, weil sich immer stärker und in immer breiteren Kreisen die materielle Not fühlbar macht, sondern weil unser Volk immer stärker unter einer *seelischen Not* zu leiden hat. Eine Veräußerlichung und damit die Verflachung auch unseres geistigen Lebens hat heute in breitesten Kreisen Platz gegriffen, die gar manchen ernster in das Leben und in die Zukunft unseres Volkes Schauenden mit berechtigter Sorge erfüllt. Von der Materialisierung und Amerikanisierung (den jetzt beliebten Schlagworten für Veräußerlichung und Verflachung) ist aber auch die Musik nicht verschont geblieben. Im Gegenteil hat es vorübergehend scheinen wollen, als ob vom wuchernden Unkraut des Jazz alle guten Kräfte erstickt werden sollten. Ganz so schlimm ist es ja nun nicht gekommen. Überall spürt man langsam wieder eine keimende Selbstbesinnung, damit zugleich ein Erkennen der geistigen Leere des Getriebes der vergangenen Jahre und ein Ausschauhalten nach Besserem.

Aus diesen Zeiterscheinungen heraus will unsere Umfrage „*Zur Krisis des deutschen Volksliedes*" verstanden sein. Sie will in dieser Zeit der Selbstbesinnung das Augenmerk hinlenken auf einen der wertvollsten und reichsten Schätze unserer Kultur, auf das „Deutsche Volkslied". Es gilt den Besitz des Alten zu wahren und zugleich wird die Frage laut, ob aus unserer Zeit heraus auch Neues erwachsen könne.

Mit unserer Umfrage wandten wir uns an *alle* musikalischen Kreise. *Komponisten* und *Musikgelehrte, Sänger* und *Dirigenten, Musikpädagogen* und *Intendanten* wurden angefragt. In voller Würdigung der Bedeutung des Themas ward uns von allen Seiten Antwort zuteil.

Die Fülle der Antworten brachte auch eine Fülle der Ansichten! Wie könnte es auch anders in Deutschland sein! Und doch, so verschieden die Anschauungen im einzelnen sein mögen, fast überall klingt *ein* Gemeinsames hindurch: Die *Einheit unseres Volkes* muß erst neu erstehen, ehe das Volk sich wieder im Volkslied finden kann.

Und noch eins klingt oft an: Die deutsche Seele muß erst den Weg zu sich selbst zurückfinden. Der seelischen Not unseres Volkes muß Hilfe werden. Der Weg zurück zur Natur und die Erdverbundenheit mit der Scholle muß immer stärker geweckt und gepflegt werden.

Das sind alles Dinge, die unseren heutigen Regierenden unendlich ferne liegen. Wie ein unabwendbares Geschick scheint die Walze der Gleichmacherei in der herrschenden materialistischen Lebensauffassung alles Eigenleben platt zu Boden drücken und damit das Ende des deutschen Volkes überhaupt bringen zu wollen. Dem gilt es entgegenzutreten. Und das kann von unserer Seite gerade dadurch geschehen, daß wir die noch vorhandenen Lebenskräfte wieder stärken und Glauben an eine neue Zukunft aus den Kräften der Vergangenheit schöpfen. Zu diesen guten Kräften unserer Vergangenheit gehört aber vor allem auch unser „Volkslied". Es gilt, nicht nur in den Gesangvereinen, in der Wanderjugend und in wissenschaftlichen Archiven seiner zu gedenken und es pflegsam zu behandeln, sondern vor allem darüber hinaus es unserem musikalischen Schaffen der Gegenwart wieder nahe zu bringen. Gerade die *musikalisch*

Schaffenden können aus diesem unerschöpflichen Born unendlich viel neue Kräfte empfangen, die unsere Musik wieder volksverbunden macht, ihr Anteilnahme in breitesten Schichten verschafft. Nicht umsonst wird in verschiedenen Antworten darauf hingewiesen, daß auch die Alten in ihren wahrhaft unvergänglichen Werken im Volkslied wurzeln. Und wenn auch eine solche Befruchtung und Verwurzelung für unsere Gegenwart nicht sofort eintreten kann, so wird doch durch unsere Umfrage erreicht, daß sich wieder einmal alle musikalischen Kreise mit unserem deutschen Volkslied beschäftigen. Damit wird aber sicher die Freude an dem reichen, uns überkommenen Gut geweckt und dieses uns erhalten bis die Zeit reif wird, uns zu diesen alten Schätzen neue zu bescheren.

Allen Beantwortern der Umfrage sagen wir herzlichen Dank dafür, daß sie so treulich mithalfen! *B.*

Cosima Wagner (1837—1930)

gestorben am 1. April.

Von Arthur Prüfer, Leipzig.

„Was hoffnungsdürftig einst dem Mai entsprossen,
das Leben, das noch atmend in mir wohnt,
es hat die Weihnacht in ihr Herz geschlossen,
wo bergend sie vor rauhem Hauch es schont...."

Diese Verse entstammen einem der wundervollen, rein lyrischen Gedichte Richard Wagners, den „Zwei Rasten", deren Vereinigung in einem Bande wir C. F. Glasenapp, dem Verfasser der großen, sechsbändigen Darstellung seines, wie auch seines Sohnes Siegfried's Leben verdanken.[1] In diesem leider fast unbekannten Gelegenheitsgedichte knüpft Wagner, gleichsam die Summe seines Lebens und Schaffens ziehend, an drei Daten an, an den 22. Mai, seinen Geburtstag, an den 25. August, den seines königlichen Schirmherrn Ludwig II. von Bayern, und an den 25. Dezember, den Geburtstag der Frau, deren

„opfermutig hehrer Wille
seinem Werk die Werdestätte schuf",

Cosima Wagner, der ihr Gatte dankbaren Herzens diese Verse in der Widmung seiner zartsinnigen Orchesterdichtung „Siegfried-Idyll" weihte, die Tochter Franz Liszts, die zu ihrem siebzigsten Geburtstage durch die Ehrendoktorwürde der Universität Berlin ausgezeichnet wurde.

Von den Lebensbildern Frau Dr. Cosima Wagners, „der größten und bedeutendsten Frau ihres Zeitalters", sei, abgesehen von den ihr gewidmeten Abschnitten in Glasenapps und Max Kochs Biographien ihres Gatten und den Einzeldarstellungen von Margarete Strauß, der Arbeit eines sachkundigen Ungenannten und dem Büchlein „Wahnfried" vom Grafen Du Moulin-Eckart, hervorgehoben desselben Verfassers neues, zirka 1000 Seiten umfassendes Werk „Cosima Wagner, Ein Lebensbild" mit zahlreichen unveröffentlichten Tagebuchblättern, Briefen und Abbildungen, Drei Masken-Verlag, München-Berlin 1928, „die erste authentische Biographie Cosima Wagners" (vgl. „Zeitschr. f. Musik" 1929, Heft 12, Dezember, Besprechung dieses Werkes).

„Hier, wo mein Wähnen Frieden fand,
Wahnfried sei dieses Haus von mir genannt."

[1] Gedichte von Richard Wagner. Berlin, Grote, 1905. 8⁰. XVI u. 185 S. Neudruck im 11./12. Doppelband der „sämtlichen" Schriften Richard Wagners, hrsg. von Richard Sternfeld, Volksausgabe. Leipzig, Kistner u. Siegel.

Sinnvoll hatte Wagner mit dieſem Verſe ſeinem wundervollen Wohnhauſe in Bayreuth den Namen gegeben. Haus und Heim und ſeine letzte Ruheſtatt dahinter hat er ſich hier ſelbſt geſchaffen aus der Sehnſucht heraus, die ihn, den „freudehelfsloſen Mann" — wie ihn Mathilde Weſendonk einmal nach einer Bezeichnung Walthers von der Vogelweide genannt hat — Zeit ſeines Lebens verfolgte. Erſt als Coſima, die hohe und opferwillige Frau, kühn und mutig an ſeine Seite trat, die Tochter Franz Liſzts, kam Ruhe über ihn. Sein Leben gewann Ruhe und ſeine Freude am eignen Heim fand Erfüllung in Triebſchen bei Luzern in der Schweiz, „ſeinem alten Heillande", auf jener „Inſel der Seligen" am grünen Geſtade des Vierwaldſtätter Sees, wo für ihn 1866—72 die Zeit der Ruhe und des höchſten Glückes gekommen war und er „Die Meiſterſinger" und den „Ring des Nibelungen" vollenden konnte. Doch kaum war dieſer Friede über ihn gekommen und hatte ſeine Schaffensfreude vollendet, da ſtieg vor ſeiner Seele die Erfüllung alles deſſen empor,

„Was in mir rang nach freien Künſtlertaten",

in dem Gedanken von Bayreuth. Hier erſt ſollte ſein Wähnen letzten Erdenfrieden finden und erſt auf dem Boden von Bayreuth ſollte Wagner das Haus Wahnfried erbauen, wie ſein „Wotan" die Burg Walhall:

„wie im Traum ich ihn trug,
wie mein Wille ihn wies".

Seinem reifen und ſtarken Glücksempfinden, das ihn fortan in dieſem ſeinem endlich gefundenen Heime beſeligte, hat der große Künſtler in einem allegoriſchen Gemälde (von Krauſe) im Verein mit dem Wappen von Triebſchen und dem Siebengeſtirn, dem „großen Himmelswagen", dem Sternbilde ſeines Lebens, zu dem ſein gläubiges Auge vertrauensvoll oft emporgeblickt, eigenartigen Ausdruck verliehen: Inmitten Wotan, als Sinnbild des germaniſchen Mythos, als „Wanderer", deſſen erhabene Geſtalt auch durch Wagners „Siegfried"-Drama ſchreitet. Er trägt die Züge ſeines geliebten, erſten Triſtan-Sängers Schnorr von Carolsfeld. Ihm nahen zwei Frauengeſtalten von beiden Seiten: die griechiſche Tragödie mit der tragiſchen Maske in der Hand, in deren Zügen die der großen tragiſchen Sängerin Wilhelmine Schröder-Devrient fortleben, und die Muſik, die die Züge von Frau Coſima Wagner trägt! Hat ihr Gemahl doch ſelbſt die Frauen als die Muſik des Lebens geprieſen! Sie führt der Tragödie den Knaben Siegfried mit dem ſelbſtgeſchmiedeten Schwerte zu. Die jugendliche, ſeinen eignen Sohn darſtellende Geſtalt verſinnbildlicht „das Kunſtwerk der Zukunft", das dort oben „auf" dem lieblichen Hügel bei Bayreuth leuchtende Gegenwart werden ſollte. Aber dieſe ſinnbildliche künſtleriſche Ausdeutung des Bayreuther Gedankens mahnte auch zu deſſen Verwirklichung im Feſtſpielhauſe, und als 1883 ſein gewaltiger Schöpfer aus dem Leben geſchieden war, da trat an Stelle des großen Toten die große Lebendige. Gleich Senta hatte ſie ſchon früh, mitleidend, erkannt, wie in des Meiſters eignem Innern die Klage ſeines „Fliegenden Holländers" ertönte:

„Ich habe weder Weib, noch Kind,
und meine Heimat find ich nicht!"

und ſie hatte ihren eignen, ihr von den „über uns Waltenden" zugewieſenen Weg vorgezeichnet geſehen und die Erfüllung ihrer großen Aufgabe, für Wagner und ſein Werk zu leben, erkannt. „Sie wußte," ſo hatte er einſt geſchrieben, „wie mir zu helfen ſei, und ſie hat mir geholfen. Sie hat jeder Schmach getrotzt und jede Verdammung auf ſich genommen", die die Welt auf die Frau des edel verzichtenden Hans von Bülow häufte, mit dem ſie „in tragiſcher Ehe" lebte, und hat ſich, „höherer Pflicht Gebot" gehorchend, des Größeren hilfreich angenommen, zu dem ſie ſich, wahlverwandt, von Gott „mit der feurigen Leidenſchaft einer großen Seele geſegnet", wie die ihr innig befreundete Frau von Muchanoff von ihr rühmte, hingezogen fühlte. „Ihr Frauen geht uns in der Liebe voran", hätte Wagner dankend aus-

rufen dürfen. Denn nach dem allzufrühen Hinscheiden des Schöpfers von Bayreuth fühlte die 24 Jahre Jüngere, die, als „Liszts wunderbares Ebenbild“, gleich ihrem großen Vater höchste liebende Aufopferung an den Tag gelegt hatte, sich berufen, ihres großen Gatten hehres Liebeswerk fortzuführen. Ein Liebeswerk, da dort in Bayreuth keine „Geschäfte“ gemacht werden, sondern alle etwaigen Überschüsse dem Festspiel selbst zugute kommen. „Wir müssen fortschreiten!“ Mit diesem Worte raffte sich die durch des geliebten Mannes Tod Tiefgebeugte, dem sie den Schmuck ihres blonden Haares als Liebesopfer in den Sarg gespendet hatte, auf und ermutigte sich und ihre Künstler „zu neuen Taten“. Sie schritt von Werk zu Werk zur würdigen Fortführung von Wagners größter Kulturtat, der Bayreuther Festspiele. Wie die Marmorgestalten seiner Helden in der Halle von „Wahnfried“, so hat Cosima Wagner Tristan 1886, Walther von Stolzing 1888, Tannhäuser 1891, Lohengrin 1894, den Fliegenden Holländer 1901 dem Ring des Nibelungen 1896 und dem Bühnenweihfestspiel Parsifal 1884 nachfolgen lassen und zu erneutem Leben auf dem Festspielhügel getreu im Sinne ihres Schöpfers wiedergeboren. Von allen Werken ihres großen Gatten war ihr aber Tannhäuser Herzenssache, denn aus dessen Klängen hatte sie zum ersten Male die hohe, reine Kunst Richard Wagners zu erfassen vermocht. Nach ihrer Überzeugung ist Tannhäuser, ebenso wie Parsifal, ein Weihefestspiel, das einzig in Bayreuth zur Aufführung gelangen dürfe. Schreiber dieses, der 1891 die erstmalige Bayreuther Wiedergeburt des Werkes erlebt hat, kann dem nur beipflichten. Tannhäuser wirkte so als ein christliches Mysterium!

Als sich bei der ersten Aufführung der Vorhang schloß und der Gesang der Pilger verhallt war, da erhob sie sich langsam, ihr großes, wunderbares Auge blickte verklärt in die Ferne und dann sagte sie lächelnd zu ihrer Tochter Daniela: „Das war ich dem Tannhäuser schuldig.“ Seine Aufführung war in der Tat ein Liebesopfer, das sie dem Gedenken an den Gemahl und an ihre ganze Vergangenheit gebracht hat. Nun ist die große Meisterin von Bayreuth im Patriarchenalter von 92 Jahren dem Schöpfer des Bayreuther Werkes nachgefolgt und in das „Wunderreich der Nacht“ Tristans und Isoldens eingegangen. Ihrer Bestimmung gemäß wurde ihre Trauerfeier in Coburg mit den Klängen des Pilgerchors aus Tannhäuser eingeleitet.

Im Zusammenhang dieser Gedenkzeilen sei aus der großen Lebensbeschreibung der Verewigten des Grafen Du Moulin-Eckart schon an dieser Stelle eine feinsinnige Würdigung des ihr am innigsten ans Herz gewachsenen Tannhäuser-Werkes mitgeteilt:

> . . . . „Vollendet harmonisch“, schrieb sie an Hermann Levy, S. 894/95, „wie Körper und Gewand in einem Werke von Phidias ist hier (im Duett zwischen Elsa und Lohengrin) die Verbindung von Dichtung und Musik. Warum letztere, die verklärende Gewandung, in dieser Weise für sich betrachten? Und so wird ihnen überall die Dichtung den Schlüssel zu dem inneren Grund für die Artung der Musik geben. Als die erste Szene des Tannhäuser erweitert wurde, wurde die Venus ganz neu gedichtet, und eines der prägnantesten Beispiele ist für mich das Lied an den Abendstern, für die meisten gewiß nur eine Romanze für Bariton, während es mir den ganzen Wolfram von Eschenbach gibt. Abgesehen von dem ergreifenden Gedanken, dem Stern einen Gruß für die Sterbende, die er nicht grüßen durfte, anzuvertrauen, so ist durch die Form des Liedes der Dichter uns nahegebracht, den der Dramatiker wählte, um in ihm edelste männliche Empfindungen zur Sprache zu bringen. Und zwar der Dichter des 13. Jahrhunderts, Wolfram von Eschenbach, wie wir ihn freilich nicht so kennen, doch ahnen aus seinen Werken.
>
> Ich glaube, Sie werden mir recht geben, wenn ich, an das Vorhergesagte anknüpfend, behaupte, daß die Vollendung dieser eigenartigsten Werke eben darin besteht, daß die Dichtung bis in jede einzelne Situation hinein die Musik bestimmt und dadurch alles, was Manier genannt ist, gebannt wird und das höchste künstlerische Leben waltet.“

Diese Kennzeichnung Wolframs von Eschenbach ergänzt feinsinnig die seines ersten Gesanges im „Sängerkrieg“ (Blick ich umher in diesem edlen Kreise), von dem der Dichter des „Tannhäuser“ in seiner „Mitteilung über die Aufführung dieses Werkes“ (Schriften Bd. 5, S 158)

sagt, daß er die Entwicklungsgeschichte der ganzen künstlerisch-menschlichen Lebensanschauung Wolframs enthält.

Möge die stilgerechte Wiederaufnahme des von Cosima Wagner so inniggeliebten Werkes im Festspielhause zu Bayreuth im bevorstehenden Sommer sich im Sinne der Verewigten zu einer würdigen Gedächtnisfeier gestalten. Möge dieser der Welt den tiefen Sinn des Verses deuten helfen, den Richard Wagner am Tage der Grundsteinlegung des Festspielhauses, „dieser Weihestätte des deutschen Dramas aus dem Geiste der Musik", seines größten Kulturwerkes, am 22. Mai 1872, mit der in dem Grundstein verschlossenen Kapsel übergeben hat:

„Hier schließ' ich ein Geheimnis ein,
Da ruh' es viele hundert Jahr'!
Solange es verwahrt der Stein,
Möcht' es der Welt sich offenbar'."

In seinen schlicht-reizvollen „Erinnerungen" (Stuttgart, Engelhorn: „Mein Oberfranken", S. 32) erzählt uns Siegfried Wagner: „Schön und erhaben war es für meine Mutter, zu erleben, daß die Künstler von Jahr zu Jahr mit innigerem Vertrauen zu ihr, als der Frau, die berufen war, das künstlerische Erbe des Bayreuther Meisters zu übernehmen, emporblickten. Dieses Vertrauen und die wirklich aufrichtige Verehrung waren für sie ein reicher Ersatz für all das Gemeine und Gehässige, das ihr von andrer Seite entgegengebracht wurde. Aber die Überanstrengung, die sie sich häufig zumutete, dazu viele seelische Erregungen, führten nach ihrer letzten wundervollen Tristan-Aufführung im Jahre 1906 einen schweren Zusammenbruch ihrer Gesundheit herbei. Auf Geheiß der Ärzte entsagte sie aller Tätigkeit auf dem Festspielhügel. Vertrauensvoll legte diese unvergleichlich große Frau ihr Amt in meine Hände." — Getreu dem herrlichen Ausspruch Wagners: „Alles Verständnis kommt uns nur durch die Liebe" durfte die Mutter es aussprechen: „Es ist ein Segen für Bayreuth und ein Glück sondergleichen, daß meinem Sohne die Gabe der Regie in so reichem Maße verliehen ist." Alle Wohlgesinnten erkennen es denn auch in jedem Festspieljahr von neuem, daß Siegfried Wagner, der den „Bühnendämon" seiner genialen Mutter geerbt hat, ihr würdiger Nachfolger ist, in unablässiger Arbeit dem Geiste eines gesunden modernen Fortschrittes im Bühnenwesen sich anschließend, aber beseelt von der Treue gegenüber dem Bilde, das sein großer Vater von seinen Werken erschaut und in seinen Vorschriften zur Verdeutlichung seiner dramatischen Absicht klar vor Augen gestellt hat.[2] Denn alle Größe kommt von der Treue". Und Treue um Treue bewährt die „unerhört seltsam begabte" Frau auch auf einem der Welt noch fast unbekannten Gebiete, als Schriftstellerin, dem treuen Freiherrn Hans Paul von Wolzogen gegenüber, der nunmehr seit 54 Jahren die „Bayreuther Blätter" „im Geiste ihres Begründers Richard Wagner" leitet. Nur zwei ihrer Beiträge zu dieser vornehmen „deutschen Zeitschrift", die den vollen Stempel ihres Geistes tragen, seien hier hervorgehoben: die Erinnerungen an den Grafen Gobineau, den von Wagner gleichsam neuentdeckten, großen deutsch-französischen Rassenforscher, und ihre Erinnerungen an ihren großen Vater Franz Liszt. Da die „Bayreuther Blätter" (Expedition Leipzig, Breitkopf u. Härtel) bisher nur einer kleinen Lesergemeinde bekannt sind, wodurch sich der hochherzige Verzicht ihres Leiters auf literarischen Ruhm in der Welt äußert, war eine Buchausgabe dieses „Gedenkblattes von seiner Tochter" besonders dankenswert (zum 100jährigen Geburtstage Franz Liszts 1911, München, A. Bruckmann). Denn von seiner Verfasserin sagt Wolfgang Golther, einer der berufensten wissenschaftlichen Freunde Wahnfrieds: „Frau Wagner hat mit ihrer edlen Schrift, die ihr Wesen in voller Schönheit und Erhabenheit bewährt, ihre Absicht verwirklicht. Das Buch erhebt sich aber weit über seinen nächsten Zweck zu einer selbständigen Leistung und offenbart ein von berufenster Seite verfaßtes, tiefgründiges Charakterbild Liszts und eine bei aller Kürze vollkommene Darstellung seines Verhältnisses zu Wagner und Bayreuth." —

[2] Vgl. den tiefeindringenden, ausgezeichneten Aufsatz „Bayreuth" von Albert Wellek, Prag, im Septemberheft 1925 (92. Jahrgang) der „Zeitschrift für Musik".

Wird es endlich dämmern?

Zur Mahagonny - Theaterschlacht am 9. März im Neuen Theater zu Leipzig.

Von Alfred Heuß, Gaschwitz bei Leipzig.

Nichts Unrichtigeres könnte getan werden, als recht bald über die Ereignisse anläßlich der Uraufführung von Brecht-Weills Oper in drei Akten: „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny" in Leipzig zur Tagesordnung zu schreiten. Denn wie wir noch im letzten Heft — S. 291 — kurz ausführen konnten, handelte es sich weit weniger um einen Theaterskandal als eine Art Volksgericht, dadurch hervorgerufen, daß diejenigen zuständigen Stellen, die in künstlerischen Fragen zunächst das Wort haben, die Theaterbehörden und die Kunstkritik, während der ganzen Entwicklung des heutigen Theaters zum größten Teil versagt haben, der Hauptgrund, daß sich Verhältnisse herausbilden konnten, die die Aufführung eines derart niedrigen, jedes halbwegs anständige Empfinden mit frecher Stirn herausfordernden Werkes ohne weiteres wagen ließen. Die Hauptschuld trägt sogar in erster Linie jene unentwegte moderne Kritik, die kurzweg alles guthieß, was ihrer Richtung entsprach, wobei die Würde der Kunst — welch veralteter Begriff! — auch nicht die geringste Rolle mehr spielte.

Das Bezeichnende der Leipziger Aufführung bestand nun eben darin, daß an sie von Seiten der verantwortlichen Stellen mit dem Gefühl völliger Sicherheit geschritten wurde, auch nicht im Traum der Gedanke aufzutauchen schien, daß es vielleicht doch noch Leute unter den Zuhörern geben könne, die Dreck als solchen und nicht als Perlen ansehen und für die nun einmal Gemeinheiten niedrigster Art das bleiben, was sie sind, sonderlich wenn sie derart ungeschickt und geistlos serviert werden. Nicht im geringsten war mit einer ernst zu nehmenden Gegnerschaft gerechnet worden; in unausgesprochenem Einverständnis der Beteiligten wurde davon ausgegangen, daß Deutschland sich nun einmal in dem Kehricht, in den es, gerade auch mit ausdrücklicher Hilfe behördlicher Theater, bugsiert worden sei, so wohl wie die bekannten fünfhundert Säue befinde. Also, dick auftragen, mit dem Stück als solchem in edelsten Wettbewerb treten, dann, dann erleben wir einen Erfolg, gegenüber dem der des „Jonny" und der „Dreigroschenoper" klein war. Und gibt's eine kleine Opposition von ein paar unzufriedenen Elementen, wie sie in Deutschland ja immer zu finden sind, Opposition nationalistischer Rowdies, die noch immer nicht überzeugt sind, daß wir Deutschland immer herrlicheren Zeiten entgegenführen, nun, dann um so besser, das verschafft der Oper den erwünschten Nimbus, umgibt uns aber mit einem kleinen Märtyrerschein, weil wir mit vollster, nein, mit Hintansetzung unserer Person, dieses echteste Zeitstück so herausgebracht haben, wie es seinem alles Bisherige übersteigenden, zeitgeschichtlich-triumphalen Wesen entspricht. Und so wurde denn in einer das Gemeine, das Verwesungshafte des Stückes unterstreichenden Art inszeniert, als hätte man vor einem Parkett von Zuhältern und ähnlich gearteten Individuen zu spielen. Man erlasse uns auch eine Schilderung, wie rückhaltlos in dieser Beziehung vorgegangen wurde. Daß von dem Text auch nicht ein Wort gemildert oder gestrichen wurde, fußte auf der gleichen Sicherheit, mit der man dem unzweifelhaften Erfolg des Stückes entgegensah. Erst die Hauptprobe, die sehr still, beängstigend still verlaufen sei, dürfte einige Zweifel aufkommen haben lassen, da war es aber für irgendwelche Milderungen, wie sie von Anfang an in Kassel vorgenommen worden waren, zu spät. Glücklicherweise! Das Schicksal mußte sich reinlich erfüllen.

Und mit welcher Sicherheit legte der Einführungsaufsatz in den behördlichen Theaterblättern der städtischen Oper dar, daß diese Art Theaterkunst heute die gegebene sei, einer Sicherheit, die sich einerseits auf stillschweigende Anerkennung der vorhandenen Kloaken-Verhältnisse stützte, sachlich aber auf jene moderne Musikbetrachtung, die jedem, der sich in sie „eingearbeitet" hat — die Namen der Verfasser sind deshalb auch gleichgültig —, die Mittel in die Hand gibt, selbst das Minderwertigste, wenn nur im Zeichen der modernen Musikanschauung stehend, als etwas ganz Besonderes hinzustellen, nicht zum wenigsten dadurch, daß es

mit gewissen künstlerischen Höchstleistungen einer früheren Zeit in innere Verbindung gebracht wird. Es sind Mittel einer in ihrer Art raffinierten Verdrehungskunst, dahin zielend, im Leser und Beurteiler jedes Unterscheidungsvermögen auch zwischen höchst und niedrigst stehender Kunst möglichst lahmzulegen, ihm jedes Distanzgefühl abzugewöhnen, wobei vor den kühnsten Vergleichen nicht zurückgescheut wird. Es geschieht aber mit vollendeter Sicherheit und den Gründen einer urfest erscheinenden Kunstauffassung. So wird es denn möglich, daß bei der ödesten und niedrigsten, mechanisierten Formalmusik, die jemals ernst genommen werden sollte, die kontrapunktische Verwendung einer fremden Melodie in einem Ensemble mit der — eines Cantus firmus in den Choralvorspielen alter Meister verglichen wird! Zweck der Übung? Dem Theaterbesucher soll bewiesen, d. h. der Fusel eingegeben werden, daß zwischen der „Kunst" eines Herrn Weill und der der alten deutschen Choralisten kein innerer Unterschied bestehe, sie eigentlich am gleichen Strange zögen, wie es ja völlig aufs Gleiche herauskomme, ob sich ein Komponist mit Zuhälter-Poesie oder religiösen Dichtungen beschäftige. Jedenfalls erhält Weill eine Sanktion durch alte, in Ewigkeitsgedanken eingesponnene Meister. Oder: Für die „typisierten" Zuhältergestalten Brechts werden ausgerechnet königliche Personen aus Händels Opern zum Vergleich herangezogen, weil ja die damalige Oper ebenfalls das Typische zur Darstellung gebracht habe. Daß hinter Brecht etwas vollkommen anderes als die wirklich unschuldige Händeloper steckt, nämlich die ganze marxistische Weltanschauung, das soll bei anderer Gelegenheit in aller Klarheit ausgeführt werden. Merkt man aber, ganz allgemein, was diese Vergleichsmethode bezweckt? Ausgleichen, nivellieren, alle Unterschiede zwischen hoch und niedrig, edel und gemein, Sonne und Dreck, zwischen Bach, Händel, ihrem Kunstzeitalter und heutigen Kunstvertretern möglichst aufheben. Es ist ja alles „relativ", feste Maßstäbe gibt es überhaupt nicht, soll es und darf es vor allem nicht geben. Denn wär's wieder der Fall, würde ein Verbrecher wieder als solcher, ein Schweinehund wieder als Schweinehund angesehen, ach, dann wäre es um die Herrschaft all dieser Apostel geschehen. Nur einen Unterschied gibt's auch in der Welt Herrn Brechts, den zwischen Geld haben und keines haben. Darauf spitzt sich sein Stück sogar zu, nichts Verkehrteres denn auch, als es mit dem Bürgerschreck abtun zu wollen, es sei kommunistisch eingestellt. Wer das an Hand einiger Aussprüche beweisen will, hat erstens das Stück nicht begriffen, weiß aber vor allem nicht, wie die Ungereimtheiten bei Brecht zu erklären sind. Er ist ein Faselhans, der oft tatsächlich nicht mehr weiß, was er einige Zeilen vorher geschrieben hat, und so geht's denn wie Kraut und Rüben durcheinander. Mit Zugrundelegung seines „Lehrstückes vom Jasager" (Schuloper mit K. Weill) wollen wir dies auch einmal näher beleuchten. Denn in den Kehrichthaufen der Texte zur „Dreigroschenoper" oder „Mahagonny" uns zu begeben und ihn vor unseren Lesern kritisch auszubreiten, verbietet sich von selbst.

Und wie in diesem Fall die Knechte, so der Herr! Herr Weill hat sich nicht entblödet, in seinem an der Mirag gehaltenen Einführungsvortrag zu sagen, daß die fünf Mahagonny-Gesänge, die vor drei Jahren in Baden-Baden zur ersten Aufführung gelangten, im Verhältnis zur nunmehrigen Oper „Mahagonny" nicht mehr bedeuteten als — nun paß auf, lieber Leser! — als die Wesendonck-Lieder zu „Tristan und Isolde"! Ausgerechnet Kurt Weill und Richard Wagner, und noch ausgerechneter „Mahagonny" und — „Tristan und Isolde"! Wagner, der nach Weills Erklärungen für die „Jetztzeit" völlig erledigt ist — die Zeit der Wagnerschen Helden ist um, erklärte er im „Berl. Tageblatt" kategorisch — ausgerechnet Wagner mit seinem größten Liebesgedicht hat diesen Leuten die Steigbügel zu halten, auf daß sie sich auf ihre Schindermähre schwingen können. Wir wollen deshalb auch, genau im Wortlaut des Einführungsauffatzes, angeben, was im Reiche dieser Gesellen aus der Liebe geworden ist, wobei unter Reich die ganze heutige Zeit verstanden werden soll, allerdings wohl mit Ausschluß des Auslandes, das sich bekanntlich für diese Art deutschen Theaters, als im Kehricht beheimatet, energisch bedankt. Also, da heißt es, man möchte sagen, in dem bestimmten, lakonischen Tone eines Chronikschreibers, der Tatsachen übermittelt: „von der Liebe vollends hat sich eigentlich nur

die Sexualität lebendig erhalten, die durch Zuhälter, Kupplerin und Freudenmädchen angemessen repräsentiert wird." „Angemessen" ist noch besonders schön.

Da habt ihr's also, an einem besonders einleuchtenden Beispiel erläutert, wie sich die Welt — immer die deutsche, wohlverstanden!, denn würde z. B. ein italienischer Dramatiker Derartiges von der Bühne verkünden, so könnte er seine noch heilen Knochen von seinen Freunden zählen lassen, — wie sich die Welt seit dem 9. November 1918 verändert hat. Das ist's ja, was all diese Köpfe in immer erneuten „geistigen" Erzeugnissen einer über- und übergeduldigen Welt zu beweisen suchten: die Welt hat sich in ihren ganzen Grundlagen verändert, der Mensch ist als Ganzes etwas durchaus anderes geworden, ganz gleich wie die eigentliche moderne Musik, eine Ausgeburt völlig verdrehter Gehirne bei Verleugnung jedes Instinkts und jeder Verbindung mit bisheriger, gewachsener Musik, ja tatsächlich etwas ganz anderes ist wie jede frühere Musik. Diese Welt von Narren glaubt wirklich, man könne den Menschen, der ein paar Millionen Mal älter ist als die nachweisbare Musik, ebenso leicht auf Grund einer ausgeklügelten Gehirntheorie verändern wie, wenigstens für einige Jahre, die Grundlagen der Tonkunst. So glauben sie, gleichsam mit einem Federstrich, das ganze höhere Menschentum außer Kraft setzen zu können, und warum? Weil gerade sie selbst, eng verbunden mit den in ihren Stoffen behandelten Anschauungen, hiefür das Beweismaterial abzugeben scheinen. Auch hiefür möchten wir eine Beruhigungspille reichen, sofern zu sagen wäre: Leute wie Brecht und Weill hat es immer gegeben, nur mußten sie sich früher dort aufhalten, wohin die beiden uns in ihren Werken zu führen belieben. Das ist der eine Unterschied. Derartige Talente aber nicht nur ans helle Licht zu ziehen, sondern auch als erste Vertreter einer neuen Kunst zu preisen, das allerdings fiel niemandem ein, selbst wenn sie künstlerisch weit stärker veranlagt waren. Und das ist der andere, in unsrer noch haltlosen Zeit liegende Unterschied, der aber bald genug der Vergangenheit angehören wird. Freilich, vorläufig wird für diese neue Zeit mit ihrem Kultus des „Untermenschen" noch eifrig gearbeitet und die Herkulesse, die in der Musik den „Menschen unter dem Nabel" — der Ausdruck stammt nicht von mir, sondern kommt von der Nabelseite — als ein neues, besseres und dabei dennoch Ganzes, und zwar natürlich nach mechanischem Verfahren, herbeiführen wollen, das sind die Mersmännischen Melosleute, die ja auch bereits so mechanistisch denken, daß man den einen vom anderen nicht mehr unterscheiden kann und, wie die Kollektiv-Kritiken zeigen, auch nicht unterschieden werden sollen. Und wenn auch nicht gerade alles erreicht werden sollte, eines — so denken sie — erreichen wir sicher, Deutschland zum Kehrichthaufen Europas zu machen, um jenen Ausdruck zu verwenden, der um 1920 in neutralen Zeitungen immer wiederkehrte. Zu den Artikeln, die ebenfalls vollständig verändert worden sind, gehört nun eben auch die Liebe, die lediglich den sexuellen Teil in die herrliche „Jetztzeit" hinübergerettet hat. Zwar berichtet jede Zeitung täglich von Eifersuchtsdramen wie von Romeos und Julias in Stadt und Land, vielleicht noch öfters als früher, aber kategorisch heißt es: Liebe = Sexualität, angemessen repräsentiert durch Zuhälter, Kupplerin und Freudenmädchen. Und diese neue Weltordnung auf behördlichen Theatern, mit städtischen oder staatlichen Geldern! Hat der Mann recht, der da sagte: Die Behörden haben in Deutschland allenthalben die Bordelle geschlossen, dafür sie aber in ihren Theatern wieder aufgemacht! Der Unterschied besteht, führte er weiter aus, „nur" darin, daß die öffentlichen Häuser den Behörden ein Erkleckliches einbrachten, ohne daß die Allgemeinheit davon berührt wurde, während für die städtischen Theaterbordelle jeder zu zahlen hat. — Ist's so oder ein Deut anders?

Die Behörden aber werden mit der Erklärung kommen: All dies geschieht der Kunst wegen! Um dieser willen, ihrer Hebung, ihres Fortschritts, ihres zeitgemäßen Ausdrucks wegen tun wir alles, opfern wir Millionen. Und wie, könnten wir etwa anders? Abgesehen davon, daß das eine oder andere dieser Zuhälterstücke gelegentlich ein gutes Geschäft ist — ähnlich wie früher die öffentlichen Häuser —, sehen wir ja gerade diese Zeitkunst von der tonangebenden Presse auf den Schild erhoben, der ja vielleicht — ein Urteil erlauben wir uns nicht —

reichlich schmutzig sein mag, jedenfalls aber überall sichtbar ist und allgemein beachtet wird. Also, was will man von uns? Wir würden als rückständig angesehen und alles, nur das nicht, kann von uns, überhaupt einem Bürger der „Jetztzeit", verlangt werden. Man mag unsertwegen sagen, daß mit unsrer Billigung die Seele des deutschen Volkes zu vergiften versucht wird, das, ihr guten Leute, nehmen wir ohne weiteres auf unsre umgeformte Kappe, aber rückständig erscheinen, das ist ein Verlangen, das heute an den stärksten Mann nicht gestellt werden kann. Alles, nur dies nicht! Zudem ist's, wie bereits ausgeführt, auch nicht im geringsten nötig. Stehen wir doch aufrechten Hauptes an der Seite der Bahnbrecher einer neuen, großen und starken, nüchtern sachlichen Zeit!

Und in diese festgefügte Mauer ist nun am 9. März eine starke Bresche geschlagen worden, geschlagen von einem Theaterpublikum, das kurzer Hand die ihm auferlegten Fesseln brach und nun seinerseits nicht nur an dem Stück selbst, sondern auch an den Theaterbehörden und einer großstädtischen Presse vernichtende Kritik übte. Es gilt nun aber, den errungenen Sieg auch auszunützen, zumal auf der anderen Seite das Bestreben waltet, die erlittene Niederlage möglichst zu verkleinern und den Herren Brecht und Weill nachträglich noch zu ihren Ehren zu verhelfen. Wir sagen denn auch dieses Mal einzig noch, daß weit wichtiger als die ohnedies innerlich erledigte moderne Musik die Weltanschauung ist, die hinter ihr steht. Mit ihr vor allem gilt es sich zu beschäftigen. Denn glaubt man etwa, daß das holde Dioskurenpaar seiner künstlerischen Leistungen als solcher wegen der jetzige Liebling derer ist, die allen Grund haben, daß die heutigen Verhältnisse noch recht lange herrschen und an Verbreitung gewinnen? Der 9. März hat vielen, sehr vielen die Augen geöffnet und ihnen hoffentlich gezeigt, wie stark zunächst verhältnismäßig wenige sein können, so sie, kurz gesagt, für die Würde keineswegs der Kunst allein, sondern des Menschen überhaupt, mutig eintreten. Aus den Tausenden werden Hunderttausende, aus diesen Millionen werden, wenn zunächst die, die ihre Stimme erheben können, ihrer selbstverständlichen Pflicht sich bewußt sind.

Anmerkung der Schriftleitung zum vorliegenden Heft.

Unsere Umfrage „Zur Krisis des deutschen Volksliedes" hat uns eine solche Fülle von Antworten gebracht, daß dieses Heft weit über den normalen Umfang angeschwollen ist. Wir waren auch dadurch gezwungen, Verschiedenes, wie die Berichte über Berliner und Wiener Musik und manches andere, zurückzustellen und bitten dieserhalb unsere Leser um Nachsicht. Wir hoffen aber, daß unser vorliegendes Volkslied-Heft doch in seiner Gesamtheit unseren Lesern viel Freude macht, läßt es doch die Stimmen einer großen Zahl unserer musikalischen Führer zusammenklingen in der einen Sorge um die Seele unseres deutschen Volkes und um dessen Zukunft. Wir sind gewiß, daß auch unser Leserkreis in seinem Empfinden hier mitschwingt und das Ergebnis unserer Umfrage „Zur Krisis des deutschen Volksliedes" begrüßen wird. Wir bitten aber unsre Leser, auch darüber hinaus den Gedanken an die Pflege und Erhaltung unseres deutschen Volksliedes, an die Notwendigkeit seiner Wiedererweckung in breiteste Kreise tragen zu wollen, damit jeder das Seine tue, um diesen großen Schatz der Zukunft unseres Volkes zu erhalten.

Der freudige Widerhall, den unsere Umfrage „Zur Krisis des deutschen Volksliedes" in den führenden musikalischen Kreisen Deutschlands gefunden, wird uns Veranlassung sein, auch in einer anderen Notfrage unseres deutschen Volkes demnächst wiederum an die führenden Kreise heranzutreten. Wir haben schon vor einiger Zeit durch Hans Tessmer-Berlin in vier Aufsätzen die „Zeitfragen des Operntheaters" behandeln lassen. Die Zeitfragen des Operntheaters werden aber immer mehr zu einer Krise der deutschen Oper überhaupt. Es geht auch für sie um Leben oder Sterben. Und es gilt auch für sie den Weg zu finden, der über diese Not hinaus uns ein großes Kulturgut für die Zukunft erhält. So hoffen wir unsern Lesern in einigen Monaten auch das Ergebnis dieser Rundfrage vorlegen zu können. *B.*

Musikalisches Silben-Preisrätsel.

Von A. Bauersfeld, Mühlhausen i./Thür.

Aus den unten stehenden Silben sind 30 Wörter zu bilden, deren Anfangsbuchstaben von oben nach unten und deren Endbuchstaben von unten nach oben gelesen ein Zitat ergeben, dem alle unmusikalischen Menschen zustimmen.

Die Silben lauten:

a — a — ak — au — bert — bes — bli — bo — cha — con — da — de — der — di — di — die — die — dir — do — du — e — e — e — el — fa — fe — gall — gel — i — i — ich — in — in — ka — ka — ka — ko — kord — kü — la — lein — li — lo — ly — ma — me — mi — mig — mit — mo — na — nach — nan — nau — ne — ne — nen — ner — ni — non — nu — nu — o — on — or — po — quar — re — re — rhap — ri — ruf — sau — schu — se — sext — si — si — sig — so — spiel — stab — tau — täub — te — ter — tett — ti — ti — tisch — tiv — to — tras — um — un — un — vid — wal — wan — weis — weis — zu (ch und sch jedesmal ein Buchstabe).

Die Wörter bedeuten:

1. Beliebte Oper
2. Operngestalt von Lortzing
3. Dreiklangsform
4. Reinstimmung
5. Variationen von Beethoven
6. Größerer Stiefbruder des Taktstockes
7. Anfang einer Kantate von Bach (einzelne Worte)
8. Komposition von Liszt
9. Stelle aus den „Meistersingern"
10. Teile eines Musikinstrumentes
11. Klavierstück von Raff
12. Marienlied (einzelne Worte)
13. Gestalt aus „Odysseus" von Bruch
14. Naturvolk, dem Volksliedforscher wie den Schuljungen interessant
15. Alter Tanz
16. Bedeutender Pianist (Schüler von Liszt)
17. Komponist
18. Orchesterinstrument (Mehrzahl)
19. Heimat der Freude
20. Tonweise der „Meistersinger"
21. Gestalt aus „Freischütz"
22. Früher selbstverständliche, jetzt veraltete Kompositionsform
23. Bläservereinigung
24. Walzerkomponist
25. Wichtiges Intervall
26. Opernkomponist
27. Französischer Komponist
28. Vorname eines Komponisten (Sohn eines Musikgewaltigen)
29. Gestalt aus „Tiefland"
30. Musikdrama von Wagner.

Die Lösungen des Rätsels sind bis 10. Juni 1930 an Gustav Bosse in Regensburg zu senden.

Für die besten der richtigen Lösungen, die sich durch dichterische Form oder durch wissenschaftliche Begründung der Lösung auszeichnen, werden folgende Preise ausgesetzt:

1. Preis: *Arthur Seidl*, „Neuzeitliche Tondichter und zeitgenössische Tonkünstler", 2 Bände in Ballonleinen RM. 14.—.

2. Preis: *Hugo Wolf*, „Briefe an Henriette Lang", Ballonleinen RM. 3.50 und *Heinrich Werner*, „Hugo Wolf in Perchtoldsdorf", in Ballonleinen RM. 4.—.

3. Preis: *Helene Raff*, „Joachim Raff", eine Biographie, in Ballonleinen RM. 4.—.

Für weitere gute Lösungen werden 10 Trostpreise aus der „Deutschen Musikbücherei" ausgesetzt!

Neuerscheinungen.

Anna Lechner: Ein froher Weg ins Reich der Töne. Anleitung zur musik. Erziehung in Schule und Haus. 1. Bd. 1. u. 2. Schuljahr. Gr. 8°. 290 S. Wien, Deutscher Verlag für Jugend und Volk. (1930.)

Mit Herz und Mund. Musikbuch für die Jugend. Hrsg. von H. Enders, G. Moißl, Dr. C. Rotter. Des österreichischen Liederbuches 3. Teil. Gr. 8°. 208 S. Ebenda.

Heinrich Martens: Musikdiktat und musikalisches Schreibwerk in der Schule. Beiträge zur Schulmusik. 1. Heft. Gr. 8°. 86 S. Lahr (Baden), M. Schauenburg, 1930.

Musikalische Seltenheiten nebst einer Sammlung von Tabulaturen. Katalog 221. Berlin, L. Liepmannssohn. Der mit einer Anzahl Abbildungen versehene Katalog weist 931 Nr. auf.

Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft. 4. Bd. Hrsg. von der Ortsgruppe Genf. Gr. 8°. 142 S. Aarau, H. R. Sauerländer, 1929.

Enthält: H. Handschin, De différents conceptions de Bach; Ch. Schneider, La restauration de Psautier Huguenot; M. Zulauf, die Musica Figuralis des Kantors Niklaus Zerleda; P. Long des Clavières, La vie aventureuse d'un compositeur neuchâtelois au XVIIIe siècle; R. Eibendenz, Über Harmonik und tonale Einheit in O. Schoecks „Penthesilea".

M. Sandberg: Die Tondifferenzierung und ihre Bedeutung. Vortrag. Gr. 8°. 14 S. Leipzig, Kistner & Siegel, 1930.

L. Jüngst: Festschrift zur 50-Jahrfeier der Singakademie Ratibor. Gr. 8°. 39 S. Ratibor, Riedingers Buchdruckerei, 1930.

Besprechungen.

VOLKSLIEDERBUCH FÜR DIE JUGEND. Herausgegeben von der staatlichen Kommission für das Volksliederbuch. Verlag C. F. Peters. Leipzig. 3 Bände in 14 Heften, je Heft RM. 1,50 Mk.

Nun liegt auch endlich das lang angekündigte Liederbuch für die Jugend vor. Man glaubte bald nicht mehr an sein Kommen, zumal in den letzten Jahren eine Hochflut von Neuerscheinungen auf diesem Gebiete einsetzte, sodaß man schier glauben mußte, eine weitere Steigerung sei nicht mehr möglich. Die Kommission für das Volksliederbuch hat hier nun ein Werk geschaffen, das, abgesehen von einzelnen Mängeln, alles andere weit hinter sich läßt. Die Fehler der Sammlungen für Männerchor und gemischten Chor sind vermieden worden, und das Werk bietet ein Bild geschlossener Einheit.

Infolge seines Zweckes ist der Titel „Volksliederbuch für die Jugend" arg eng gefaßt. Und doch möchte ich seines Inhaltes wegen auch den Männerchören und den gemischten Chören die Sammlung empfehlen in ihrer Eigenschaft als Volksliedersammlung. Das muntere und gesunde Element herrscht in den Liedern vor, und so ist der Gesamtzug, der durch das Werk geht, eine Lebensbejahung von lauterer Heiterkeit.

Die Lieder stehen im zwei- bis vierstimmigen Satz für gleiche und gemischte Stimmen. Auf den geringen Stimmumfang der jugendlichen Sänger ist Rücksicht genommen worden, aber vielfach nicht auf ihr technisches Können, denn die starke Bevorzugung des kontrapunktischen Satzes stellt zu hohe Anforderungen. Für die Volksschulen ist bei sehr günstigen Schulverhältnissen nur Heft 1 und 3 bei sorgfältigster Liederauswahl zu gebrauchen.

Leicht ausführbar sind die begleitenden Instrumentalsätze, die zu einigen Liedern treten. Geige, Flöte, Cello, Laute und Klavier herrschen vor, doch sind manchmal Trompete, Horn, Triangel und Trommel sehr geschickt verwandt worden.

Rund 800 Lieder bringt das Werk. Die Auswahl der Lieder beginnt beim alten Volkslied und endet beim Lied der Jetztzeit. Auch das heute in vielen Kreisen verpöhnte Silcherlied und die Lieder der Biedermeierzeit sind vertreten. Und das ist gut so! Bei den Kunstliedern geht es von Palestrina über Schütz, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Reger bis Hindemith. Alle Stilarten des Volks- sowie des Kunstliedes sind vertreten. Gerade dieses Moment macht die Sammlung so unendlich wertvoll; ein besseres Werk kann ich mir für Stilkunde an den höheren Schulen kaum denken.

Neben Sätzen, die eine Wertgeltung haben, bringt das Werk über 400 Neubearbeitungen heutiger Komponisten, unter ihnen sind Toch, Butting, Hindemith, Kaminski, Křenek, Schönberg und Weber. Ihre Sätze berühren oft eigenartig, und es werden

wieder viele Stimmen laut werden, die für das Volkslied einen einfachen, schlichten Satz verlangen. Diese Kreise stützen sich meist auf die Liedbearbeitungen des Mittelalters. Sie denken nicht daran, daß die von ihnen so hoch geschätzten Bearbeitungen auch einst revolutionär wirkten.

Ausführliche Handzettel stehen vom Verlag zur Verfügung mit einer vollständigen Inhaltsangabe aller Hefte. Neben der Jugend möchte ich aber vor allem kleine Chöre auf diese Sammlung hinweisen. H. M. Gärtner.

HERMANN ZILCHER: Winterbilder für Piano solo, op. 57. Edition Breitkopf.

Feine, eingängige, an Schumann, auch an Mussorgsky gemahnende, aber durchaus eigene Prägung aufweisende Klangstücke. Vorübergehend etwas dickflüssig geraten, verbinden sie geschickt Modernes mit Altbewährtem. Die ersten drei, tonmalerisch mit einfachen Mitteln das Knirschen des hartgefrorenen Schnees und Schellengeläut wiedergebend, sind in ihrer Schlichtheit hübsch gelungen. „In warmer Stube“ (Nr. 4) wird durch weihnachtlich anmutende, von weichen Schneeflockensexten unterbrochene Akkordfolgen, die „Winternacht“ (Nr. 5) durch weitgespannte, kristallklar wirkende, in herbe Harmonien hineinklingende Intervalle glücklich illustriert. Curt Beilschmidt.

FRITZ JÖDE: Frau Musica, ein Singbuch fürs Haus. (Deutsche Buchgemeinschaft G. m. b. H., Berlin.)

Man kann dem Herausgeber restlos beistimmen, wenn er im Vorwort die eigene Sangestätigkeit des Volkes in den Vordergrund stellt. Wir begrüßen deshalb jeden Versuch, das Volk mit neuem Liedgute zu versehen, zumal da der vorliegende, umfangreiche, für den praktischen Gebrauch etwas unhandliche Band eine reiche Auswahl bietet, anregend für alle diejenigen Kreise, denen die gesammelten Lieder noch nicht aus Jödes „Musikant“ u. a. bekannt geworden sind. Dankbar wird man die wechselnden Ausführungsmöglichkeiten in verschiedenartigster Besetzung empfinden. Und sicherlich wird die Musikfreudigkeit der Jugend keine Einbuße durch die Unübersichtlichkeit der Anordnung erleiden, die ein Ausschreiben der Stimmen unerläßlich macht. Einige Einzelheiten, die mir bei Durchsicht aufgefallen sind, mögen kurz vermerkt werden. Die häufige Anwendung der historischen langen Notenwerte, das nicht ausreichende Verwenden von Taktstrichen (z. B. in Bachs „Vater unser“) wäre besser vermieden worden. Der Herausgeber, der im Vorwort den praktischen Zweck ausdrücklich betont, hätte besser daran getan, für den praktischen Gebrauch bei A. Krieger, Haßler u. a. die Notenwerte zu verkürzen, zumal wenn es sich um heitere Lieder handelt. Ich zweifle, ob im Pestlied „Sankt Rafael“ das tiefe F in der Melodie im Hinblick auf die Praxis der Akzidentien angängig ist. In anderen Ausgaben (z. B. Weinreis) wird das F infolge seiner Leittonwirkung erhöht. S. 34 heißt es nicht „Reinhardt“, sondern „Reichardt“. S. 38 in „Früh, früh“ läßt sich der Text der einzelnen Strophen nach der angegebenen Melodie unmöglich unterlegen. Das Weinhauer-Lied S. 40 mit seiner Septime im 2. Takt ist von zweifelhafter Volkstümlichkeit. Das Trinklied von Krieger S. 51 („so frißt denn den Eltern die Heller, die Teller und Keller“) ist für den Hausgebrauch nicht gerade empfehlenswert. Ein zehnstrophiges Lied auf S. 84 zu ein- und demselben Musette-Baß zu singen, ist nicht zu ertragen. In ein deutsches Haus gehört nicht ein Lied wie S. 90, „Brombeerpflücken“: „Und als dreiviertel Jahr um warn, die Brombeern wurden groß, da hat das schwarzbraun Mägdelein ein Kind auf ihrem Schoß“ usw. Die kanonische Bearbeitung der „Königskinder“ S. 91 verletzt den guten Geschmack. „Fein sein“ S. 138 ist falsch notiert. Das erste Viertel des zweiten Taktes muß in eine Halbe verwandelt werden, damit die Nachsilbe „ben“ nicht auf einen betonten Taktteil fällt. S. 176 im 3. Takt fehlt die Hilfslinie zu C. Es mangelt an Raum, alle diejenigen Lieder aufzuzählen, die nicht deshalb allein gut und empfehlenswert sind, weil sie „historisch“ sind, ebenso diejenigen Weisen, in denen grobe Satzfehler (Quinten und Oktaven), Ungeschicklichkeiten und Unschönheiten auftreten (bei Jöde, Mersmann, dem trockenen H. Spitta, bei Ludwig Weber — schandbar die Begleitung zu „wem Gott will ...“). Da die Sammlung von diesen Einzelheiten abgesehen noch immer genügend Liedgut enthält, das allen Anforderungen zu entsprechen vermag, so wird es ihr nicht an Freunden fehlen. Dr. Fritz Stege.

FELIX WEINGARTNER: Neue Lieder. (Verlag Richard Birnbach, Berlin.)

Die vorliegenden Sammlungen gestatten zunächst den allgemeinen Eindruck eines routinierten Tonsetzers, der unter Benutzung eines modulatorisch oft interessanten harmonischen Reichtums treffende Stimmungsmomente zu schaffen weiß. Eine gewisse Ungleichmäßigkeit des künstlerischen Wertes ist vor allem auf eine unpersönliche, in der Entwicklung des Liedes längst als veraltet geltende Akkordbehandlung zurückzuführen, beispielsweise das Spiel mit gebrochenen Akkorden oder gar die

häufig auftretenden gleichbleibenden hämmernden Akkorde, die ich nur als Verlegenheitswendungen betrachten kann. Zum Beispiel „Abendsonne am Meer" mit dem Dutzend B-dur-Akkorden, in Achteln aufmarschiert, doppelt peinlich, da sie gerade den Höhepunkt „Seliges Licht" auszudrücken haben. Oder das erfinderisch schwache Andante im zweiten Liede des Zyklus „An den Schmerz". Diese Liedreihe enthält derart typische orchestrale Stellen, daß die Benutzung mit Orchesterbegleitung sicherlich einen größeren Erfolg verspricht als die Verwendung des mir vorliegenden Klavierauszuges. Aber nicht vorübergehen kann man an der Begleitmelodie im Epilog nach 23 von erschreckender Trivialität, peinlich, weil hier ebenfalls ein Höhepunkt untermalt werden soll. Sehr hübsch ist das leidenschaftliche Liebesgeständnis zu Beginn von Nr. 2 leitmotivisch im Verlauf dieses Liedes verwandt worden. Der Beginn des Epilogs mutet an wie eine theoretische Studie über die Grunddreiklänge nebst Umkehrungen. Am brauchbarsten sind die „Japanischen Miniaturen", eine Sammlung von zum Teil ganz kurzen Liedsätzchen, abwechslungsreich und vielseitig in der musikalischen Gestaltung, zeitweilig recht originell wie das reizvolle und schelmische „Alter", zur Süßlichkeit neigend wie in „Die Wartende", in der äußerlichen Ausdeutung des Textes fast die Geschmacksgrenzen streifend wie im Tagelied eines Mädchens mit dem Hahnenschrei, dem man Note für Note die Silben „Kikeriki" unterlegen könnte. Eindrucksvoll bei sparsamem Verbrauch des Tonmaterials ist „Noch einmal", wirksam in gelungener Pathetik mit pentatonischem Eingangsthema ist „Der Fuji-Yama". Diese kleinen Miniaturen werden sich manche Freunde erwerben. Dr. Fritz Stege.

HANS JOACHIM MOSER: Minnesang und Volkslied. Dreißig altdeutsche Liedweisen des elften bis sechzehnten Jahrhunderts für mittlere Stimme, mit Klavierbegleitung versehen. Leipzig, Carl Merseberger. M. 3.—.

Die Sammlung vereinigt eine Auswahl der schönsten alten Volksweisen, um sie, meist in hochdeutschen Text übertragen, für eine mittlere Singstimme aufgezeichnet und mit einer einfachen Klavierbegleitung versehen, dem Hausgebrauch zugänglich zu machen. Es sei auf diese Sammlung besonders hingewiesen, weil sie den vollständigen Abdruck des Kreuzfahrerliedes „Beim Betreten des heiligen Landes" von W a l t h e r v o n d e r V o g e l w e i d e, der einzigen von ihm uns vollständig überkommenen Melodie, enthält. Daneben finden wir einen Neithart von Rauenthal, Witzlav von Rügen, Luther, Senfl, Hofhaimer, sogar auch Wipo (um 1030) und andere, auch Lieder, deren Verfasser nicht bekannt sind, vertreten. Von dem erwähnten Kreuzfahrerlied Walthers von der Vogelweide, hat der Verlag einen schönen Sonderdruck herausgegeben, der besonders als Festgabe gelegentlich der in diesem Jahre stattfindenden Jubiläumsfeier zu empfehlen ist. Dieser Sonderdruck bringt zugleich eine farbige originalgetreue Wiedergabe des Bildes Walthers von der Vogelweide aus der Manessischen Handschrift. *B.*

LUDWIG NEUBECK: R i n g e l r e i h e n. Ein Kinderlieder-Zyklus (Albert Sergel) für eine Singstimme mit Klavier, op. 17. Berlin, Ries u. Erler.

Eine reizende Sammlung von Kinderliedern, und wer mich fragte, welchem dieser 9 Lieder ich den besonderen Vorzug gebe, dem nennte ich vor allem drei, die Nummern 4—6, Jawohl!, Wiegenliedchen und Des Kindes Traum. Jawohl! ist ein famoses Beispiel eines echten, an die V o r s t e l l u n g sich wendenden Liedes: eine haarscharfe Gesangsmelodie wird derart treffend von einer einfachen, charakteristischen Begleitung unterstützt, daß jedes empfängliche Kind die Vorgänge unmittelbar sehen kann. Nirgends bei einer Schilderung findet ein Unterbrechen des rhythmischen Flusses statt, wodurch nur allzuoft so Vieles zerstört wird. Grund: die festgefügte, auf sich selbst gestellte Melodie ist Rückgrat des Ganzen, die Begleitung wird hineingearbeitet. Dann aber das liebliche, mollig warme und dabei seelisch zarte Wiegenliedchen, das sich geradezu süß einschmeichelt, wozu auch die so selbstverständlich wirkende, aus dem Wesen der Melodie hervorgehende Wiegenfigur mitwirkt. Es ist jene musikalisch-sinnige Selbstverständlichkeit, die immer wieder meist vermißt wird. Weiterhin Des Kindes Nachtgebet, das in engstem Rahmen und mit treffendsten Mitteln (s. die Stelle: Gib mir Vaters Kraft und Stärke usw.) alles im Text Enthaltene herausholt. Es ist kein nur „gesungenes" oder geplappertes Gebet, sondern das Kind stellt sich auch vor, macht sich Gedanken darüber, was es „spricht". Wie man denn in allen diesen herzigen Liedern auf den echt geistigen Musiker stößt. Wie bezeichnend in diesem hingebenden Lied die, man könnte sagen, systematische Anwendung hingebender Vorhalte. Kurz, in diesen Liedern hat alles Hand und Fuß; es sind Erzeugnisse eines fürs Kinderfach besonders begabten Musikers, der die inneren Mittel seiner Kunst wirklich kennt und sie feinsinnig — welch sauberer Klaviersatz! — und treffsicher zur Anwendung zu bringen vermag. Nächst diesen Liedern verweisen wir noch besonders auf Nr. 7, Das Mäuschen, und das letzte, Abendlied, das auch allein erschienen ist. ...s.

Kreuz und Quer.

Das altbayeriſche Volkslied im Preisſingen zu Egern in Obb.

Von Wugg Retzer in München.

Als am Samstag der Kiem Pauli, der treue Ekkehard des altbayeriſchen Volksliedes, die Kuhglocke ſchwang, ſich Gehör zu verſchaffen, und nach der Begrüßungsanſprache des Egerner Bürgermeiſters mit herzfriſchen Willkommworten an Sänger und Gäſte das erſte Oberbayeriſche Preisſingen eröffnete, da hing draußen an den Türen des großen Feſtſaales im „Gaſthaus zur Überfahrt" ſchon lange das Schild: „Wegen Überfüllung polizeilich geſchloſſen!" Das war aber beileibe kein Hindernis, noch einem weiteren Hundert bedächtiger, doch entſchloſſener Beſucher in Trachtenjoppe und kurzer Wichs ein Plätzlein im Saal finden zu laſſen, in den Gängen und auf den Fenſterbrettern, und ſo nach Altbayerngewohnheit auch ſein Teilchen zu der prächtigen Stimmung beizutragen, die während des ganzen, faſt ſechs Stunden dauernden Probeſingens anhielt, ohne durch einen Mißton geſtört zu werden.

Von allen Teilen des Oberlandes waren ſie gekommen, Buam und Deandln, Bauern, Sennerinnen, Holzknechte, Flößer, von Tegernſee natürlich, von Miesbach und Schlierſee, die Tölzer und Lenggrieſer, von München, Regensburg ſogar, aus dem Berchtesgadener Landl und dem Allgäu; und wenn auch ab und zu ein „Grünſeidernes" dazwiſchen war, die meiſten trugen doch ihre ſchönen, alten Trachten, beſonders ſchmucke die Kiefersfeldner und die Tiroler mit dem roten „Leibl", dem breiten Gürtel und dem Stopſelhut. Und ſchmuck vor allem die Weibsleut!

Sie freuten ſich der tannengrünen, goldlyragekrönten Triumphbogen, des Fahnenſchmuckes der blitzſauberen Häuſer in dieſem ſchönen Herrgottswinkel am Tegernſee, ſie beſahen eingehend die ausgeſtellten Preiſe im Schaufenſter und ſie ſaßen dichtgedrängt beiſammen im Saal, Einheimiſche und „Herriſche". Vor dem Podium am „Richtertiſch" walteten die Preisrichter ihres Amtes; hier waren von der Deutſchen Akademie, Ortsgruppe München, Univerſitätsprofeſſor Dr. Kurt Huber, der ausgezeichnete Spezialiſt für Volksliedforſchung; Dr. Thierfelder und Major Fehn; von der Deutſchen Stunde in Bayern Intendant Dr. von Boeckmann und Dr. Micheler; dazu die Preisrichter Juſtizrat Bauer-Tegernſee und Benefiziat Bergmayer-Au. Prof. K. A. von Müller war gekommen, Erbprinz Albrecht, auf deſſen Initiative die Sammlung der Volkslieder weſentlich zurückgeht, Herzog Ludwig in Bayern und Gemahlin, Fürſt Henkel-Donnersmarck, Fritz Müller-Partenkirchen und Kammerſänger Burgſtaller.

Das echte Volkslied lebt im Oberland noch! Es iſt noch nicht müde geworden wie um die Städte und iſt ein ſtarker Treſor für ſeeliſche Werte geblieben in der Zeit des Raubbaues gerade am Seeliſchen.

Wie ſehr es lebt und noch empfunden wird, ſei bewieſen dadurch, daß das letzte der fünfzig an dieſem Abend geſungenen Lieder mit nicht weniger Anteilnahme und Freude aufgenommen wurde als das erſte.

Dreifach war der Zweck des Abends: den Zuhörern ins Bewußtſein zu bringen, wieviel Schönheit und Wert in ihren Volksliedern liegt; von den Sängern alte, ſchon nicht mehr allgemein bekannte Lieder zu erfahren, und endlich die ſchönſten und wertvollſten aufzuzeichnen und zu ſammeln.

So begann ein Sangeswettſtreit, der erſte dieſer Art in Bayern, von ſo einziger Eigenart und packender Eindringlichkeit, überreich am Genuß unverfälſchten Volkstums, daß er auch dem Skeptiker, wenn überhaupt einer gekommen iſt, zum tiefen Erlebnis werden mußte. Voll ſtolzer Freude drängen ſich die Sänger, „dranzukommen", Soliſten, Duette, und ſtärker bis zum Quintett, Bauern, Knechte, Mitglieder einer Familie und „Z'ſammg'ſtandene", der 81 Jahre alte Plonnervater wie das queckſilbrige, entzückende, zwölfjährige Katherl aus Miesbach (das ſo gern Lehrerin werden möchte, „wenn der Vater a Geld hat"), die Familie Blattl aus Tirol mit

dem blinden Ahnl, das ſo forſch begleitet und ſingt wie ein Junges, und die ſeit 150 Jahren alle ihre Lieder ſelber dichtet und komponiert, die ausgezeichneten Allgäuer Jodler — — aus hundert Quellen ſprudelt die Sangesfreude, und weit offen ſteht in den Liedern das Tor zum Herzen der Oberlandler, zeigt ihre Lebensluſt, ihren Humor, Leidenſchaften und Kraftbewußtſein, Liſt und Naivität, Luſt und Leid. Unerſchöpflich ſcheint der Schatz: Liebeslieder, innig ſchlicht oder voll lebenſprühender Geſundheit, Trutzg'ſangl und Hochzeitsg'ſtanzl, prächtige Wildſchützenlieder, vor allem mit jodlergekröntem Spott auf die „armen Jagersknecht", Lieder der Bauern, der Knechte, der Schützen voll Standesbewußtſein, Schnadahüpfl mit luſtigen Schleiftakten und Lieder voll der Freude an der Heimat, der Arbeit, reihen ſich zu einem blitzenden Geſchmeide. — Die Preisrichter haben es nicht leicht gehabt!

Im ſtrahlenden Sonntagmorgen zog mit ſchneidiger Muſik der Sängerzug, fröhlich und ſtramm, wie es ſo ein Feſtzug in Altbayern nur ſein kann, zur Kirche. Auto an Auto rollte an, mit Rad und Motorrad kamen Gäſte, mehr noch als am Samstag, und als nachmittags das Ausſcheidungsſingen begann, hatten ſich Hunderte, die im überfüllten Saal nun wirklich keinen Platz mehr bekamen, auf der nahen Wieſe draußen aufgeſtellt, denen Mikrophon und Lautſprecher Wort und Ton übermittelten. Die Preisverteilung folgt und abends dann das im Rundfunk übertragene Singen der Beſten, aus denen die Funkhörer den Träger des Preiſes der Deutſchen Stunde ermitteln ſollen.

Nahe dem Ort, an dem das Preisſingen ſtattfand, ſteht „das Haus in der Tuften" und nahe liegen die Gräber Ganghofers und Ludwig Thomas. Und daß das Preisſingen nirgends anders als hier abgehalten werden durfte, haben die Sänger bewieſen; Ludwig Thoma vor allem hätte beſtimmt ſeine hellichte Freude daran gehabt. Es kann gar nicht anders ſein; denn jener Prachtmenſch, der, wie ſein Bruder Edmund, der ausgezeichnete Zitherſpieler, ſich den Dank der von ihm begleiteten Sänger verdiente, ſich den aufrichtigſten Dank aller verdient hat, dem das vom Intendanten Dr. v. Boeckmann ausgebrachte Hoch galt, Kiem Pauli, der war ja einer der beſten Freunde Ganghofers und Thomas. Er hat dieſes Preisſingen organiſiert; ſein ganzes Leben gilt ja dem Volkslied, ihm iſt die prächtige Disziplin der Verſammlung zu danken, ihm der volle Erfolg. Und gerade er ſprach ein Wort, das ihm von Herzen gedankt ſein ſoll: „Dieſes Preisſingen iſt vom Ludwig Thoma gemacht, denn er hat mich ſo erzogen."

„Maſchinenmuſik — Eiſengießerei" oder: Wer lacht da nicht?

Die Maſchinen ſind heute bei den modernen Komponiſten bekanntlich ſehr beliebt, ſodaß wir ſchon eine Anzahl Maſchinenmuſiken haben. Es iſt zwar geſagt worden, daß die ganze moderne Muſik maſchinell ſei, ſodaß alſo zwiſchen allgemeiner und beſonderer Maſchinenmuſik unterſchieden werden müßte. Nun, das ſoll uns bei dieſer Gelegenheit gleichgültig ſein. Schreibt da ein Komponiſt Moſſolow ein Orcheſterſtück: „Maſchinenmuſik — Eiſengießerei" das neulich in Berlin aufgeführt und beſprochen wird. Eine große Berliner Zeitung ſieht in ihr eine „akuſtiſche Studie etwa im Stil der Filmmuſiken Meiſels, nur ſolider gearbeitet und erſtaunlich gut beobachtet" uſw. Komponiſt und Kritiken kennen alſo Eigengießereien ſehr genau, in denen die Maſchinen in hartem, wuchtigem Rhythmus ihrer Meinung nach nur ſo ſtöhnen, gewaltige Hämmer mit dumpfen Schlägen maſſig-brutal niederſauſen uſw. So alſo auch die Muſik.

Und nun kommt die „Gießerei-Zeitung, Zeitſchrift für das geſamte Gießereiweſen" vom 15. März und ſtellt in aller Gemütlichkeit feſt, daß, wovon Komponiſt und Kritiker in Tönen und Worten künden, mit einer Gießerei auch nicht das mindeſte zu tun habe, ſofern man meinen könnte, der Komponiſt „habe eine Stanzerei oder eine Preſſerei, beileibe aber keine Gießerei" ſchildern wollen. Bei ihnen gehe es ordentlich ſtill zu, „der Betriebsleiter einer Gießerei würde mit einem Donnerwetter dazwiſchen fahren, wenn in ſeinem Betrieb ein Spektakel veranſtaltet würde, wie ihn das Berliner Philharmoniſche Orcheſter nach der Vorſchrift des Herrn Moſſolow in Szene ſetzte. Und die Gewerbeaufſicht würde ſchnellſtens eingreifen und den

ganzen Betrieb ſtillegen! Dieſe Geräuſchmuſik iſt keine — Muſik, noch viel weniger eine erſtaunlich gut beobachtete tonliche Schilderung der Vorgänge in einer Gießerei.“

Ja, ja, nun beklagen ſich auch die Maſchinen, daß mit ihnen Schindluder getrieben werde, obgleich ſie ſich ja höchlichſt geſchmeichelt fühlen dürften, daß ſie eine derart große Rolle in der modernen Muſik ſpielen. Sie pfeifen aber — und dies wirklich — auf dieſe Ehre, weil ſie erkennen müſſen, daß dieſe ſie verherrlichenden Komponiſten ſie ebenſowenig kennen wie ihren Gegenpol, die — menſchliche Seele. Vielleicht, vielleicht dürften ſogar die Maſchinen ſagen: wir haben mehr Seele als ihr, die ihr uns ja gar nicht kennt und uns alle über den gleichen Leiſten ſchlagt. Denn was ihr, Moſſolows und Konſorten, gar nicht zu wiſſen ſcheint, iſt folgendes: Wir ſind ſehr differenziert, wir ſind nicht nur rhythmiſches Getöſe, ſondern noch ganz anderes, eben ſolches, was ihr gar nicht kennt! Laßt uns alſo in Ruh' oder — lernt uns doch erſt kennen!

Um die Berliner Feſtſpiele.

„*Es muß alles getan werden, um die Berliner Feſtſpielwoche kaput zu machen!*“ So erklärte — dem „Vorwärts“ zufolge — ein „ſonſt ziemlich maßgebender Stadtverordneter der ſogenannten bürgerlichen Mitte, der in Berliner Wirtſchaftskreiſen ſehr bekannt iſt,“ aus Anlaß des im Berliner Stadtparlament eingebrachten ſozialdemokratiſchen Antrages auf Ablehnung der „Berliner Feſtſpielwoche“, die als Abſchluß der Berliner Saiſon geplant war. Die Annahme dieſes Antrages, der jede Verbindung der Stadt Berlin mit den in Ausſicht genommenen Veranſtaltungen unterſagt, geſchah übrigens nicht durch eine Linksmehrheit, wie einzelne Blätter fälſchlich meldeten, ſondern ohne Anſehen der Parteien durch die Zuſtimmungen politiſch gegenſätzlicher Fraktionen.

Zum Verſtändnis dieſer Vorgänge in fernſtehenden Kreiſen muß ausdrücklich betont werden, daß *keine Partei* ſich mit der Annahme des Antrages grundſätzlich *gegen eine ſtädtiſche Kunſtpflege* ausgeſprochen hat, und daß von der ſtadtparlamentariſchen Aktion im übrigen die geplanten Veranſtaltungen künſtleriſchen Charakters in den Opernhäuſern, namentlich ſoweit ſie ausgeſprochen volkstümlichen Zwecken dienen, *unberührt bleiben*. Die maßgebenden Körperſchaften haben lediglich zum Ausdruck bringen wollen, daß einerſeits eine finanzielle Belaſtung der Stadt in den Zeiten ſchwerer wirtſchaftlicher Not unangebracht erſcheint, andererſeits aber die ſtädtiſche Kunſtpflege nicht von einem „Privatkomitee“ in ihrer Handlungsweiſe beeinflußt werden darf. Wie der „Vorwärts“ mitteilt, zählten zu den Garantiezeichnern der vorjährigen Feſtſpiele unter anderen *auch die Gebrüder Sklarek*. Es wäre in der Tat ein unausdenkbarer Zuſtand, wenn die Kunſtpflege von Lieferanten der Stadt Berlin abhängig gemacht würde, deren „künſtleriſche“ Abſichten zumindeſt nicht ganz einwandfrei erſcheinen dürften.

Welchen Erfolg haben die vorjährigen Berliner Feſtſpiele gebracht? Der erwartete Fremdenſtrom, der die ſtark überbeanſpruchten Kaſſen füllen ſollte, iſt ausgeblieben. Um die Unkoſten zu decken, war es notwendig, die Eintrittspreiſe derart hinaufzuſchrauben, daß der künſtleriſche Genuß nur einer kleinen Schicht beſonders Bemittelter vorbehalten blieb. Und das Volk, das in erſter Linie ein Anrecht beſeſſen hätte, an der Feſtſpielzeit teilzunehmen, mußte ſich damit begnügen, an den Schloßportalen die Auffahrt der Autos zu muſtern, ohne deren Hilfe ein „anſtändiger Menſch“ ſchlechterdings nicht den Mut zum Beſuch der feudalen Schloßkonzerte aufbrachte. Aus dieſem Grunde kann man es nur als einen erfreulichen Fortſchritt begrüßen, wenn die etwas weniger „feſtliche“ Berliner Frühjahrsſaiſon auf eine breite volkstümliche Baſis geſtellt wird und Volksvorſtellungen in Ausſicht genommen werden, bei denen nicht Eintrittsreiſe von 100 bis 150 Mark abverlangt werden, ſondern einheitliche Preiſe von nicht mehr als 2 Mark pro Platz. Und wenn ſich in Zukunft anſtelle von Reklamefeſtlichkeiten der Brauch einbürgert, in den Opernhäuſern lediglich einen *Überblick über die geleiſtete Arbeit* während einer ganzen Saiſon zu zeigen und die wichtigen Premièren

(Ur- und Erstaufführungen) an das Saison-Ende zu verlegen, so werden wir uns in Berlin angesichts der Not der Zeit in vernünftiger Weise damit abzufinden haben und keine unerfüllbaren Forderungen stellen, deren Ergebnisse in einem allzu krassen Mißverhältnis zu dem geleisteten Aufwand gestanden hätten.

Dagegen wäre es sehr zu begrüßen, wenn Berlin sich endlich einmal dazu bequemen würde, auf die Gepflogenheiten früherer Jahre zurückzugreifen und in einem Operntheater eine durchgehende Sommerspielzeit einzuführen mit der Pflege der Spieloper, des Singspiels und der klassischen Operette. Warum wird diesem Jahr für Jahr wiederholten Wunsche, der wirklich nicht nur dem Bedürfnis vereinzelter Kreise entspricht, niemals Rechnung getragen? Ist man wirklich so kurzsichtig, anzunehmen, daß die Anhäufung künstlerischer Veranstaltungen während der — offiziellen oder inoffiziellen — Festspielzeit günstigere wirtschaftliche Ergebnisse zeitigt als eine ökonomische Verteilung über den Zeitraum des ganzen Sommers unter Auswahl besonders leichter und gediegener Kost für diese Jahreszeit, die den Einheimischen ebenso wie den durchreisenden Fremden den Genuß einer guten Opernvorstellung ermöglichen kann?

F. Stege.

Tschechischer Chauvinismus im Konzertsaal.

PRAG. Wir dürfen uns abermals eines Konzertskandales rühmen, der noch dazu im Zeichen Beethovens und seiner völkerversöhnenden Neunten Sinfonie stand. Die Prager Konzertdirektion „Bel canto" hatte in der zweiten Märzhälfte im „Luzerna"-Saale, der privates Eigentum, also durchaus international ist, ein Festkonzert anläßlich des achtzigsten Geburtstages des Präsidenten Masaryk veranstaltet, bei dem als Hauptwerk Beethovens Neunte Sinfonie zur Aufführung gelangte. Um den internationalen und gemeinsamen deutsch-tschechischen Charakter der Veranstaltung zu betonen, war als Instrumentalkörper das Orchester der Prager Tschechischen Philharmonie, als Vokalkörper der gemischte Chor des Prager Deutschen Männergesangvereins und als Solisten zwei Mitglieder der Berliner Staatsoper und zwei Prager Gesangskräfte zur Mitwirkung eingeladen worden. Mit Rücksicht auf den mitwirkenden deutschen Chor sollte der Schlußsatz der Sinfonie, der Hymnus „An die Freude", logischerweise deutsch gesungen werden. Das führende Prager tschechisch-nationale Blatt, die „Narodni listy" (Nationalzeitung), nahm dieses deutsch-tschechische Konzert zum Anlaß, einen Sprachenkonflikt politischer Natur heraufzubeschwören. Es schrieb, daß es einem tschechischen Orchester wie der Tschechischen Philharmonie, das vom tschechischen Staate und Lande sowie von der tschechischen Stadt Prag subventioniert wird, nicht gezieme, bei einer deutschen Konzertveranstaltung mitzuwirken, und ließ es dabei auch nicht an Ausfällen gegen die mitwirkende, an der Berliner Staatsoper angestellte tschechische Sängerin Jarmila Novotny fehlen, daß diese es über ihr nationales Herz bringen könne, in ihrer Heimatstadt Prag deutsch zu singen. Die Folge dieser Zeitungshetze war ein Kompromiß, demzufolge die im Soloquartett mitwirkenden Damen tschechisch, die männlichen Solisten und der Chor aber deutsch singen sollten. Nun ereignete es sich bei der Generalprobe, daß Frl. Novotny diese Vereinbarung vergaß und deutsch zu singen begann, was ihr von dem Dirigenten des Konzertes, Alexander Zemlinsky von der Berliner Staatsoper, beanstandet und sie veranlaßt wurde, ihren Part tschechisch zu singen. In dieser unsinnigen sprachlichen Verquickung gelangte die Sinfonie beim Konzerte auch zur Aufführung. Und zur Besänftigung der tschechischen nationalen Gefühle tat man noch ein übriges und ließ durch Jarmila Novotny zwei tschechische Opernarien in der ersten Hälfte des Konzertes zum Vortrage bringen. Die Berliner Staatsoper hat aus diesen Vorfällen die entsprechenden richtigen Konsequenzen gezogen, um dem tschechischen Eigendünkel und Chauvinismus, der nicht einmal vor der Kunst Halt macht, wirksam zu begegnen: sie hat sowohl Alexander Zemlinsky als auch Jarmila Novotny vom Dienste suspendiert, um die das Ansehen der Berliner Staatsoper schädigende Angelegenheit zu untersuchen. Es ist anzunehmen, daß damit die Sache noch nicht

abgeschlossen ist.[1] Eine offizielle Erklärung von tschechischer Seite erscheint unvermeidlich, um das bisherige gute Einvernehmen in der Kunst zwischen Deutschland und der Tschechoslovakei wiederherzustellen. Eine Erklärung, die im Interesse der tschechischen Künstler um so notwendiger erscheint, als diese bisher in Deutschland gern gesehene Gäste waren. Die bedeutenden tschechischen Konzertkünstler, die bekannten tschechischen Kammermusikvereinigungen, ganz besonders aber die großen tschechischen Sängerchöre fanden in Deutschland immer die freundlichste Aufnahme. Zur Sache selbst ist als verdienstlich zu bemerken, daß die Prager Tschechische Philharmonie schon bei früheren Gelegenheiten bei deutschen Konzerten, sogar bei Konzerten deutscher Vereine mitgewirkt hat, daß also das chauvinistische Geschrei diesmal überflüssig war und den Eindruck eines mutwillig vom Zaune gebrochenen Nationalitäten- und Sprachenstreites macht. *E. J.*

Soweit unser Prager Mitarbeiter. Auch wir möchten der Angelegenheit keine übertriebene Bedeutung beimessen, was schließlich Wasser auf die Mühle tschechischer Nationalisten und ihrer „Nationalzeitung" wäre. Im Grunde ist das Ganze auch weit mehr eine tschechische als eine deutsche Angelegenheit, soferne es gerade im Interesse tschechischer Künstler liegt, dafür zu sorgen, daß ihre Stellung und ihr Verhältnis zu Deutschland nicht durch geradezu alberne Hetzereien erschwert wird. In scharfen Worten hat sich in diesem Sinn der „Schwanda"-Komponist Jaromir Weinberger in den „Münch. Neuesten Nachrichten" vom 28. März ausgesprochen, mit den Worten schließend: „Meines Handwerks bin ich ein tschechischer Künstler und trat seit je und überall als Tscheche auf. Ich hoffe, daß die Millionen meines deutschen Publikums mehr auf meine Worte geben werden als auf jene irgendeines Prager Redakteurs. In diesem Vertrauen spreche ich mein Bedauern über diesen Zwischenfall aus und verurteile die ganze Kampagne gegen die deutsche Sprache in dem deutschen Konzert als eine Unverschämtheit."

Wie gesagt, es ist das Beste, wenn die eigenen Leute für „Ordnung" in ihrem Lande sorgen. Für chauvinistische Ausbrüche wie die der genannten Zeitung ist heute die Zeit eigentlich vorbei; sie sind nichts als Anzeichen, daß derartige Tschechen die Pubertätszeit in ihrem Verhältnis zu anderen Völkern noch nicht hinter sich haben.

Buntes Allerlei.

Gegen den Orchester-Abbau. Der „Reichsverband Deutscher Orchester" verbreitet folgenden beherzigenswerten Aufruf: „Der Reichsverband Deutscher Orchester und Orchestermusiker e. V. (R.D.O.) warnt im Interesse der Erhaltung und Entwicklung des deutschen Kulturlebens dringend vor Abbau oder auch nur Verkleinerung der Kulturorchester, wie sie in vielen Städten leider geplant werden. Er glaubt, daß die Etats der Kunstinstitute wesentlich entlastet würden bei einer Steigerung des Besuches durch eine Festsetzung der Eintrittspreise, die der Kaufkraft des deutschen Publikums entspricht, sowie durch Unterlassung künstlerischer Experimente bzgl. der Spielpläne und des Ausstattungswesens, die weiteste Kreise des Publikums vom Besuch der Theater fernhalten. Die Unterlassung solcher Experimente würde keinesfalls das Niveau der Kunstinstitute herabdrücken, wohl aber die Verkleinerung der Orchesterkörper hintanhalten, die man gerade in einer Zeit unterlassen sollte, in der das Bestreben herrschen muß, immer weitere Kreise für die ernste Kunst zu gewinnen, um der eingerissenen Geschmacksverwirrung zu steuern." — (Wir werden demnächst Gelegenheit nehmen, zu dem Problem des Orchestermusikers als Kulturfaktor gesondert Stellung zu ergreifen.)

Hans Pfitzners neueste Ehrung. Oberbürgermeister Dr. Scharnagl überreichte im Beisein des Bürgermeisters Dr. Küfner und Rechtsrat Dr. Hörburger dem Komponisten Prof. Dr. Hans Pfitzner die Goldene Ehrenmünze der Stadt München. Die

[1] Es ist dies inzwischen durch Erklärungen vor allem Zemlinskys, der sein Bedauern ausdrückte, soweit geschehen. (D. Schr.)

Verleihungsurkunde gibt über die Gründe dieser Ehrung, die noch im Zusammenhange mit dem im vorigen Jahre gefeierten 60. Geburtstage des Komponisten erfolgte, Aufschluß und lautet:

Herr Professor Dr. Hans Pfitzner erhält in Anerkennung seiner großen Verdienste um die Pflege deutscher Musik und deutscher Theaterkunst, in Würdigung seines eigenen Schaffens als Komponist und Dirigent, in Erinnerung an seine treue enge Verbindung mit dem Münchner Kulturkreis durch einstimmigen Beschluß des Stadtrates vom 20. März 1929 die Goldene Ehrenmünze der Stadt München.

München, den 5. Mai 1929.

Stadtrat der Landeshauptstadt München.

Oberbürgermeister: Dr. Scharnagl. rechtsk. 2. Bürgermeister: Dr. Küfner.

Die Goldene Ehrenmünze der Stadt München weist auf der Vorderseite das Porträtrelief des Inhabers auf, während die Rückseite das große Stadtwappen mit der schlichten Widmung: „Dank und Anerkennung" zeigt. Das Reliefporträt Prof. Dr. Pfitzners wurde von seinem engsten Freunde Prof. Behn modelliert. Es ist überaus ausdrucksvoll und naturgetreu und darf als eine wohlgelungene Leistung Behns angesprochen werden. Die Prägung ist scharf und gibt die Modellierung trefflich wieder.

Die Übergabe erfolgte mit einer kurzen Ansprache, auf die Prof. Dr. Pfitzner mit herzlichen Worten dankte.

Scherzando.

Das verkannte „Vibrato". Eine bedeutende Violinkünstlerin gibt in einem kleinen Orte ihrer Heimat ein Konzert. Nach dem dankenden Beifall der Zuhörer nähert sich der Herr Bürgermeister: „Gnädigste, Ihr Spiel war unvergleichlich! Aber nun sollten Sie sich wirklich einmal ein paar Wochen Ruhe gönnen. Ich habe es gar nicht mit ansehen können, wie Ihre linke Hand während des Spiels unaufhörlich nervös gezittert hat!"

* * *

Nach Richard Wagners Tode fand eine „Tannhäuser"-Aufführung statt, in der sich der Träger der Hauptrolle durch eine belegte, heisere Stimme auszeichnete. Tags darauf stand in der Zeitung: „Unser Tenor erwies sich als ein echter, rechter Wagnerianer. Denn um seiner Trauer über das Ableben des teuren Meisters deutlichsten Ausdruck zu verleihen, erschien er mit umflorter Stimme auf der Bühne . . ."

Musikberichte und kleinere Mitteilungen.

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Jaromir Weinberger: „Die geliebte Stimme" (München, Nationaltheater, unter Knappertsbusch, Anfang Oktober).

Franco Alfano (der Vollender der „Turandot"): „Der letzte Lord", Oper nach Falena (Neapel).

Konzertwerke:

Fritz Reuter: „Huttens letzte Tage" f. Bariton und Orchester („Mirag", Leipzig).

Wilhelm Petersen: „Große Messe" für Soli, Chor, Orchester u. Orgel („Musikverein" Darmstadt unter MD. Dr. Böhm).

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Dimitri Schostakowitsch: „Die Nase", Oper nach Gogol (Leningrad).

Fritz Volbach: „Auferstehung", modernes Osterspiel unter Verwendung alter Chöre (Hagen).

R. Zandonai: „Die Kavaliere von Ekebu", Oper (Nürnberg).

Wilhelm Groß: „Achtung, Aufnahme", musikalische Tragikomödie (Frankfurt a. M.).

Karl Flick-Steger: „Dorian Gray", Oper (Aussig).

Pedrollo: „Schuld und Sühne", Oper nach Dostojewskij (Breslau).

Walter Niemann: „Hamburg", ein Tanzspiel, instrumentiert nach dem gleichnamigen Klavierzyklus von Karlheinz Gutheim (Hagen).

Wagner Regeny: „Jakob und Esau", szenische Kantate, und Harsany: „Les Indités" (Gera).

Vitezlav Novak: „Signoria Gioventu" und „Nikotina", zwei Ballette (Prag).

A. Monfeuillard: „Zarail", Oper (Straßburg, unter Leitung des Komponisten).

Hans Grimm: „Der Tag im Licht", Oper (Nürnberg).

Eduard Chiari: „Das Liebesnetz", einaktige Oper (Brünn).

Konzertwerke:

Julius Bittner: „Das Lied von den Bergen", sinf. Dichtung f. Männerchor u. gr. Orch. (Wien, unter Keldorfer).

Hubert Pfeiffer: E-dur-Messe (Gelsenkirchen, unter Belker).

E. G. Klußmann: Introduktion, Passacaglia und Doppelfuge über „Wachet auf" (Dresden).

Hubert Brem: 2. Messe a-moll op. 5 (München, unter Prof. Berberich).

Viotti: Konzert G-dur f. Klavier u. Kammerorch., aufgefunden von H. Pillney (Trier).

Walter Niemann: Stücke für Streichorch. (zwei Elegien, Gavotte) (Dresden, Dresdner Kammerorchester unter Prof. J. G. Mraczek).

Joh. Händel: Rondo u. Fuge f. Orch. (Plauen i. V. unter MD. Spindler).

Karl Schäfer-Bamberg: 4 Gesänge f. Sopr. u. Orgel (München).

G. Marks: Requiem für gem. Chor u. Kinderst., Soli, Orch. u. Orgel (Wriezen a. O.).

Mirsch-Riccius: Ouvertüre „Othello" (Mühlhausen i. Th.).

Hans Kleemann: Klavierkonzert op. 90 (Halle a. S.).

Johanna Müller-Hermann: „Lied der Erinnerungen", abendfüllende Kantate (Wien, unter Dir. Heger).

Heinrich Pestalozzi: Fünf Kinderstücke f. Orchester, und Rudolf Moser: Stücke für Orchester op. 2a (Basel).

L. Windsperger: „Requiem" (Düsseldorf, unter Weisbach).

Hans Gál: Streichquartett op. 35 (Wien).

E. N. v. Reznicek: „Der steinerne Psalm" (Berlin).

Frida Kern: „In memoriam", sinfonisches Tongemälde f. Orchester (Linz a. D., Dirigent Max Damberger).

Frida Kern: Vier Lieder für Sopran mit Streichquartettbegleitung (Wien, durch Maria Mansfeld und das Weißgärber-Mayr-Quartett).

Erhart Ermatinger: 62. Psalm (f. 4st. u. 8st. A-cappella-Chor).

Otto Frickhoeffer: „Epimelaia" für Chor (Rundfunk Köln).

DIE IN PARIS SEIT 1930 STATTGEFUNDENEN UR- BEZW. ERSTAUFFÜHRUNGEN.

Messager: „Loreley". pièce symph. (nachgelassene Weise).

Jean Déré: 2. Sonate f. Klavier u. Violine.

Louis Vierné: „Poème de l'amour", Lieder 4teilig.

Messiaen: Préludes für Klavier.

Barbillion: Poème d'été.

Em. Trépard: Orch.-Suite brève.

De Sabata: „La Notte di Platon", Symph. Dichtung.

Bolsene: „Fantaisies gastronomiques".

Marcel Dupré: 2. Symphonie (Orgel).

Zoltan Kodaly: Ungar. Melodien.

J. Cras: „La flûte de Pan".

Heinz Tiessen: L'Oiseau de la Tristesse.

Pierre Maillart: Fantasie für 2 Klaviere.

Joaquin Rodrigo: „Très Canciones".

Joachim Meldelssohn: „Octuor".

Coppola: Scherzo fantasque Orch.

Godde: Symphonie C-dur.

Casadesus: Deux pastorales.

Turina: Quatre Melodies, Lieder.

T. M. Spelman: Eglogue.

Gaillard: Steppes d'Israêl.

Florent Schmitt: „Ich höre in der Ferne" für Kl. u. Orch.

Alfred Kullmann: Poème concertante für Klavier u. Orchester.

Ladislav Vycpalek: „Les fins dernières de l'homme" für Chor u. Orch. (1925 Musikfest in Prag).

Ph. Gaubert: Violin-Konzert (Uraufführung).

Fl. Schmitt: „Çançunik", Orch. (Uraufführg.).

Delvincourt: Bal venitien, Orch. (Uraufführung).

Villa-Lobos: „Momo précoce" f. Kl. u. Orch.

Devreese: Violinsonate.

Laurent: „L'Ardent voyage", Lieder.

Jean Cras: Trois Noëls, Lieder.

Rodrigo: Klaviersuite.

Geza Frid: Orchestersuite.

A. Louisé: Sonate liturgique (Uraufführung).

Tibor Harsanyi: 5 Gesangspoemen.

S. Marinier: 3 Melodien.

A. Roussel: Pastorale (Petite Suite; Uraufführung).

C. Dopper: Ciaconna Gotica.

A. Piziou: Streichquartett h-moll.

M. Emmanuel: Sonate f. Klar., Flöte, Klav.
Mario Labroca: Kammerſymphonie.
Vittorio Rieti: Madrigale.
Mario Pilati: Suite f. Kl. u. Streicher.
Montani: Primavera f. Orch.
G. Migot: Deux Préludes, Orch.
H. L. Allende: Trois Tonados, Orch.
Caſella: La Jarre (Choreogr. Novelle f. Orch.).
Lovreglio: Poème de jeunesse, Orch.
Hindemith: „Neues vom Tage", Orch.
Elſa Barraine: Harald Harfagar, Orch. (Uraufführung).
Fl. Schmitt: Rondo rustique, Orch.
Maurice Bagot: Le Cortège des Saisons chœur et orch.
Sanguet: Suite „David".
Konrad Beck: Orcheſterkonzert.
Rivier: Burlesque (Uraufführung).

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE.

99. NIEDERRHEIN. MUSIKFEST ZU AACHEN

vom 17. bis 27. März 1930.

1912 hatte das letzte Vorkriegs-, 1920 das erſte Nachkriegsmuſikfeſt hier ſtattgefunden; 1825 feierte man ein „Niederrheiniſches" überhaupt zum erſten Male in Aachens Mauern und 1930 — wahrſcheinlich das überhaupt letzte! Eine Innehaltung der überlieferten Feſteszeit — Pfingſten — und die Einrichtung eines geſchloſſenen eigentlichen Feſtes glaubte man ſchon nicht mehr wagen zu können, ſondern beſtimmte drei zeitlich nahe zueinander gelegte Konzertabende aus den Reihen der Städtiſchen Konzerte zum „Muſikfeſt" — ein Verfahren, das man den Umſtänden nach als berechtigt anerkennen muß, das aber anderſeits mit nicht mißzuverſtehender Deutlichkeit darauf hinweiſt, daß die Tage der Niederrheiniſchen Muſikfeſte gezählt ſind. Wirtſchaftliche Nöte und innere Überwundenheit bereiten einer ehemals ebenſo glanzvollen wie muſikgeſchichtlich bedeutſamen Einrichtung das nahe bevorſtehende Ende. Köln wird noch zum 100. „Feſte" rüſten, und dann ...

Dem Aufbau nach hatte man ſowohl an der Dreizahl der Konzerttage als auch an dem beſonderen Gepräge dieſer Tage feſtgehalten: zwei Orcheſter- und Chorkonzerte brachten größere und große Werke aus Gegenwart und Vergangenheit, ein Kammermuſikabend hervorragende Schöpfungen ſeines Bereiches. Mit dem angekündigten Buſch-Quartett hatte der Feſtausſchuß leider kein Glück, da ein Unfall Adolf Buſchs ſein Kommen vereitelte. Das an ſeiner Stelle verpflichtete Londoner Guarneri-Quartett der Herren Prof. Dan. Karpilowsky, M. Stromfeld, B. Kroyt, W. Lutz wartete indeſſen auch mit Leiſtungen auf, die des Feſtes durchaus würdig waren: R. Schumanns Streichquartett in A-dur (Wk. 41, Nr. 3) und Borodins Streichquartett in D-dur gelangen einzigſchön: Die einzelnen Sätze wurden klar gegeneinander abgegrenzt und durch die Betonung des ſie bindenden poetiſchen Grundgedankens dennoch zur Einheit geſtaltet. Allein Regers Wk. 109 (Es-dur) geſchah im letzten, herben und deutſch-markigen Satze, von der erſten Geige ausgehend, kein volles Genüge. Im übrigen ließen Zuſammenſpiel und Zuſammenklang keinen Wunſch unbefriedigt.

Daß Hans Wedigs „Deutſcher Pſalm" (auf einen indiſchen Text!) und Adolfs Buſchs e-moll-Symphonie als Erſt-Aufführungen einen Platz im Feſtprogramm hatten finden können, wird man kaum verſtehen, auf jeden Fall nicht billigen können. Denn Wedig — von dem wir hier ſonſt ſchon unzweifelhaft Tüchtiges gehört hatten — war bei der Schaffung ſeines opus 4 herzlich wenig eingefallen, und Buſch erſetzte die ebenfalls mangelnden zündenden Einfälle durch in der Mehrzahl peinigend tobende und lärmende Ausbrüche des Orcheſters. Aus dem ſog. „Deutſchen Pſalm" wäre durch einen ſtarken Geſtaltungswillen immerhin eine Form von eigenem Gepräge zu ſchaffen geweſen; doch begnügte Wedig ſich mit den Andeutungen einer ſolchen; außerdem verſäumte er, dem Chore zu geben, was des Chores iſt, alſo daß ſich rein klanglich allzuwenig Feſſelndes und Lohnendes entwickelte. Einzig die ausgedehnte Orcheſtereinleitung wies ſowohl im Aufbau als auch im Klanglichen die Züge des uns bekannten und von uns geſchätzten Tonſetzers auf. Buſch hielt ſich in den Formen an das herkömmliche Schema; doch gärte und brauſte der in ſie gefüllte Wein derart ungebärdig, daß, vom Innern des Ganzen aus geurteilt, von einem Kunſtwerk im Ernſte nicht die Rede ſein kann. Niemand eher und entſchiedener als der von ferne ſozuſagen zum Paten herbeigeholte Brahms wäre hier auch zur Ablehnung gezwungen geweſen. Und ſo blieb denn als poſitiver Ertrag des 1. Feſtkonzertes lediglich Chopins e-moll-Klavierkonzert, von Moritz Roſenthal (Wien) mit der bei ihm ſelbſtverſtändlichen Überlegenheit und Abgeklärtheit geſpielt.

Dem 3. Feſtkonzert waren die gewaltigſten Aufgaben zugewieſen worden: Bruckners 9. Symphonie und Regers 100. Pſalm. Dem Pſalm hätte

man eine allseitigere und durchgreifendere Vorbereitung wünschen mögen: entgegen Regers Absichten geriet er zu sehr al fresco; immerhin bildete er nach außen hin die Bekrönung und den glanzvoll-wuchtigen Abschluß des Festes. Den inneren Höhepunkt stellte dagegen zweifelsohne die Neunte dar: hier gaben Prof. Dr. Raabe, der Festdirigent, und das verstärkte Städtische Orchester aus inbrünstigem Dienenwollen am einzigartigen Werke ihr Bestes und Schönstes her. — Den Eindruck dieser erhabenen Schöpfung in der Erinnerung festhalten wollend, wird mancher Teilnehmer von den Niederrheinischen Musikfesten, soweit sie im besonderen Aachen angehen, im Geiste Abschied genommen haben. Mit Beethovens Neunter hatten sie hier seinerzeit ihren Anfang genommen, mit Bruckners gleichnamiger Symphonie nun geendet: ein Kreis hatte sich geschlossen, eine Entwicklung von fast einem Jahrhundert hat sich vollendet. . . .

Reinhold Zimmermann.

KONZERT UND OPER.

LEIPZIG. Wegen Raummangel stellen wir die Musikberichte zurück.

Motette in der Thomaskirche.

10. Januar. Orgel: J. S. Bach: Fantasie und Fuge g-moll (G. Ramin).

17. Januar. Orgel: J. S. Bach: Präludium u. Fuge Es-dur (Gerhard Bochmann). — H. L. Hasler: „Pater noster". Motette für zwei Chöre. — Palestrina: Missa (Marcellusmesse).

24. Januar. Orgel: Buxtehude: Präludium u. Fuge d-moll (Friedrich Högner). — Ph. Dulichius: Doppelchor aus den Centurien: „Zion spricht: Der Herr hat mich verlassen." — Palestrina: Missa (Marcellusmesse).

31. Januar. Orgel: J. S. Bach: Präludium, Largo u. Fuge C-dur (G. Ramin). — Palestrina: Missa (Marcellusmesse).

7. Februar. Orgel: Günther Ramin: Präludium, Largo u. Fuge op. 5 (Komponist). — Wilhelm Weismann (geb. 1900): Psalm 13 für sechsstimmigen Chor a cappella. Uraufführung nach der Handschrift.

14. Februar: Heinrich Kaminski: Toccata „Wie schön leuchtet der Morgenstern" (G. Ramin). — Wilh. Weismann: Psalm 13. — H. Kaminski: „Der Mensch lebt und bestehet". Motette für Alt-Solo und sechsstimmigen gemischten Chor.

21. Februar. M. Reger: Toccata u. Fuge d-moll op. 129 (G. Ramin). — Franz Bachmann (geb. 1876): Psalm 100 für zwei Chöre a cappella. — H. Kaminski: „Der Mensch lebt und bestehet".

28. Februar. Orgel: Samuel Scheidt: Psalmus sub communione „Jesus Christus, unser Heiland" (G. Ramin). — Palestrina: Missa (Marcellusmesse).

7. März. Orgel: J. S. Bach: Partita über den Passionschoral: „Sei gegrüßet, Jesu gütig" (G. Ramin). — Ph. Dulichius: „Christus humiliavit semet . . .". Achtstimmiger Chor aus den Centurien. — Heinr. Schütz: Passionsgesang „Was hast du verwirket" (aus den „Cantiones sacrae") für vierstimmigen Chor.

14. März. Orgel: J. S. Bach: Präludium u. Fuge g-moll (Gerhard Bochmann). — Joh. Kuhnau: „Tristis est anima mea". — H. Schütz: Passionsgesang „Was hast du verwirket".

21. März. Orgel: Max Reger: „Improvisation" aus der II. Orgelsonate d-moll, op. 60. — Arn. Mendelssohn: Motette zur Passionsfeier, op. 90, XI.

28. März. Orgel: Georg Böhm: Partita über den Choral: „Ach, wie flüchtig, ach, wie nichtig" (Gerh. Bremsteller). — Thomas Tallis (gest. 1585): „Salvator mundi", Motette für fünfstimmigen Chor. — Thomas Tallis: The lamentation of Jeremiah, Motette für fünfstimmigen Chor. Uraufführung.

DRESDEN. Vesper in der Kreuzkirche.

Sonnabend, 8. März. Paul Geilsdorf: Passacaglia c-moll. — Reinh. Succo: „Lasset uns mit Jesu ziehen", Passionsmotette f. 8st. Chor. — J. W. Franck: „Die bittre Leidenszeit" (nach J. S. Bach bearb. v. R. Franz). — W. A. Mozart: „O Gottes Lamm" (f. Chor von Otto Richter). — W. A. Mozart: „Agnus Dei" f. Sopr. a. d. Missa Nr. 1. — J. von Faißt: „Fürwahr, er trug unsre Krankheit", Passionsmotette.

Sonnabend, 15. März. J. S. Bach: „Schmücke dich, o liebe Seele", Choralvorspiel. — J. S. Bach: „Schmücke dich", Kantate f. Chor, Solost., Orch.- Cemb., Org. (Nr. 180).

Sonnabend, 22. März. Frescobaldi: Passacaglia f. Orgel B-dur. — Lotti: Crucifixus f. 6st. Chor. — Lotti: Aria f. Violoncello mit Orgel. — Lotti: Crucifixus f. 8st. Chor mit Continuo. — Händel: Adagio f. Violoncello mit Orgel aus der Sonate g-moll. — Lotti: Crucifixus f. 10st. Chor.

Sonnabend, 29. März. J. S. Bach: „O Lamm Gottes unſchuldig" f. Org. — A. Mendelsſohn: Ein neuer armer Judas f. 2 Soloſt., Chor u. Orgel. — Brahms: Trauergeſang nach Miserere mei. — J. S. Bach: „Wenn Sorgen auf mich dringen" f. Sopran u. Alt mit Soloviolinе a. d. Kirchenkantate Nr. 3. — A. Mendelsſohn: „Was haſt du verwirket?" Paſſionsmotette für Chor.

Sonnabend, 5. April. Werke von Felix Mendelsſohn-Barth.: Orgelſonate Nr. 3. — Der zweite Pſalm f. Doppelchor. — „Jeruſalem, die du töteſt die Propheten", Arie aus „Paulus". — Gloria patri f. 8ſtimm. Chor. — „Höre Israel", Sopran-Arie aus „Elias". — Der 43. Pſalm f. 8ſt. Chor.

DRESDEN. Die Erkrankung Buſchs, die ſich als langwieriger erweiſt, als man bisher annahm, wirkte ſich inſofern nicht allzu empfindlich aus, als eigentliche „Taten" für die Oper bisher nicht vorgeſehen geweſen waren und den übrigen „Betrieb" die beiden Kapellmeiſter Herm. Kutzſchbach und Kurt Striegler in aufopferungsvollſter Weiſe aufrecht erhielten. Es iſt alſo an dieſer Stelle auch nur von einer Neueinſtudierung und Neuinſzenierung, der von Offenbachs „Orpheus in der Unterwelt", zu berichten, die für die Faſchingszeit erfolgte, alſo keine Ruhmestat für das Inſtitut wurde. An einer Bühne vom Range der Dresdner, d. h. einer ſolchen mit einer glänzenden Überlieferung, kann man ein in ſeiner Art klaſſiſches Werk nicht von der „Burlesk-Oper" zur „Poſſen-Revue" degradieren. Man kann alſo auch an Stelle des Crémieuxſchen keinen neuen, mit den blutigſten Kalauern geſpickten Text unterlegen, ohne die köſtliche Muſik ihres feinen, parodiſtiſchen Charakters zu entkleiden. Und ſo konnte es auch nicht ausbleiben, daß dieſe Art von „Neufaſſung" von der Kritik übereinſtimmend abgelehnt wurde. — Aus dem Konzertleben war Erfreulicheres zu berichten. Da brachte Hermann Kutzſchbach in den Konzerten der Staatskapelle zwei jedenfalls beachtliche Neuheiten zur Aufführung: die Rhapſodie „Tazao bulba" von Leo Janácek und Ernſt Gernot Klußmanns Introduktion, Passacaglia und Doppelfuge über den Choral „Wachet auf, ruft uns die Stimme". Das erſtgenannte Werk beſteht aus vier Sätzen, die ihre programmatiſchen Anregungen aus dem gleichnamigen Roman von Gogol empfingen. Sie ſind charakteriſtiſch inſtrumentiert und in der Erfindung klingen mähriſche Volksweiſen an. — Klußmanns Werk iſt eigentlich der Finalſatz einer vierſätzigen Sinfonie. Es verrät vielleicht etwas zu deutlich, daß ſein Schöpfer, „Theorielehrer" der Muſikſchule in Köln, ſeine Stärke zu einſeitig als Kontrapunktiker ſucht. Er iſt auch etwas zu ſchwerblütig und ermangelt der rechten Ökonomie, der Verteilung von Ruhe und Bewegung. Aber es leben ſtarke Impulſe in ihm. Anſonſten erſcheinen als über ein begrenztes, lokales Intereſſe hinaus beanſpruchend nur noch zwei Abende: der letzte der dieswinterlichen Paul Arons „Neue Muſik" und ein Lieder-Abend, den Eliſa Stürzner von der Staatsoper mit Ernſt Křenek am Flügel gab. Im erſteren lernte man mit gemiſchten Empfindungen Paul Hindemiths „Lehrſtück" (Bertold Brechts) kennen. „Reiſebuch aus den öſterreichiſchen Alpen" erwies ſich in letzterem als expreſſioniſtiſch komponierte „Proſa", Umweltſchilderungen eines blaſierten, typiſch modern Empfindenden. Die ganze Zerriſſenheit der Zeit und den Mangel an Kultur ihrer typiſchen Vertreter widerſpiegelnd. Das „Lehrſtück", ein Werk von propagandiſtiſchem, demagogiſchem Charakter, das den Konzertſaal zum Volksverſammlungslokal und Variété degradiert. Und die Moral des „Lehrſtücks"? Die alte Binſenweisheit von den niedern Inſtinkten der Menge. O du profanus vulgus . . . — Aber warum dann zu ihr herniederſteigen, möchte man dem Dichter und dem Komponiſten zurufen.

BRAUNSCHWEIG. Die Spielzeit 1929/30 bildet in der Geſchichte des Landestheaters einen wichtigen Markſtein, denn Dr. Thur Himmighoffen übernahm als Nachfolger des Intendanten Prof. Dr. Ludwig Neubeck, der ſich namentlich um die Hebung der Oper entſchiedene Verdienſte erworben hatte, die Leitung unſers altberühmten Kunſttempels. Während der Ferien lebte er ſich raſch in die hieſigen Verhältniſſe ein und bereitete den Anfang ſo vorzüglich vor, daß ſich der Übergang reibungslos vollzog. Am 1. Oktober feierte das Landestheater durch eine glänzende Aufführung der „Zauberflöte" den Tag, an dem es mit demſelben Werke vor einem Vierteljahrhundert nach vollſtändigem Umbau des alten Hauſes die neue Heimſtätte der Kunſt bezogen hatte. Mit der Spielleitung von „Maſchiniſt Hopkins" verdiente ſich der Intendant die Sporen, denn der Komponiſt Max Brand, der den letzten Proben beigewohnt, auch einen Vortrag über ſeine Oper gehalten hatte, bekundete in einem längeren Dankſchreiben hohe Befriedigung über die hieſige Wiedergabe. Generalmuſikdirektor Klaus Nettſtraeter hatte den Singchor durch ſeinen Geſangverein, den Bewegungschor durch Turner verſtärkt, kurzum alles getan, um dem Werke den größtmöglichſten Erfolg zu ſichern. Die Aufführung wurde zum erſten großen Tage der Spielzeit, der Komponiſt mit den beiden Führern und den Hauptdarſtellern lärmend gefeiert.

„Das goldene Geheimnis" des Dänen J. L. Emborg erlebte hier seine Uraufführung, erwies sich aber trotz aller Bemühungen textlich und musikalisch als Niete; die Annahme war ein Zeichen aufrichtiger Dankbarkeit für die unsern Opermitgliedern erwiesene liebenswürdige Gastfreundschaft gelegentlich eines Gastspiels in Kopenhagen. An kleineren Werken erschienen K. M. v. Webers erster dramatischer Versuch „Peter Schmoll" mit neuem Text — das Original war, weil in die Partitur nicht aufgenommen, verloren gegangen — in der Bearbeitung von Alfred Lorenz, ferner Puccinis Einakter „Gianni Schicchi" und Hans Pfitzners „Christelfelein". Mozarts „Entführung aus dem Serail" erhielt durch Paul Bender-München (Orsmin) erhöhte Zugkraft. „Der fidele Bauer" von L. Fall eröffnete vielversprechend die in Aussicht gestellte Reihe der Operetten, „Die Fledermaus" beschloß jubelnd das alte Jahr.

In den drei ersten Abonnementskonzerten unter Leitung von K. C. Nettstraeter erschienen als Gäste: Alma Moodi (Pfitzners Violinkonzert), Walter Gieseking (Partita von Casella und Klavierkonzert C,dur von Mozart), endlich der französische Tenor Louis Graveure, der Opernarien und auch Don José in „Carmen" sang. Von Instrumentalwerken kommen Beethovens vierte, Bruckners siebente und Brahms' erste Symphonie, außerdem Kompositionen von Bach-Schönberg, Milhaud, Wolfurt, Böttcher und Křenek zur Aufführung. Wilhelm Furtwängler feierte mit den Berliner Philharmonischen und Strauß mit seinem Wiener Orchester die gewohnten Triumphe. Unser Heldenbariton Alfred Paulus gab mit dem Komponisten am Flügel einen Pfitzner-Lieder-, Heinrich Schlußnus einen Arien- und Lieder-Abend. Henri Marteau spielte mit dem hiesigen Pianisten Ernst Schacht an drei Abenden Bachs sämtliche Werke für die Geige mit und ohne Begleitung. Die Tanzkunst wurde unter Leitung von Wanda v. Kreibig fleißig gepflegt, das Gastspiel der Wigmann-Schülerin Gret Palucca erhob sich weit über dem Durchschnitt. Das Lessing-Goethe-Jahr bot auch mancherlei musikalische Anregungen, am längsten erinnerte „Friederike" im „Neuen Operettentheater des Direktors Otto Spielmann an dasselbe, die vielen Fremden besuchten mit Vorliebe die Orgelkonzerte des Domorganisten Walrad Guericke in dem alten ehrwürdigen Gotteshause Heinrichs des Löwen. Die Welfenstadt an der Oker hilft also kräftig an dem Wiederaufbau auch auf musikalischem Gebiete. Ernst Stier.

HALBERSTADT. Nachdem uns die Ungunst der Zeit die ständige Oper geraubt hat, trat in der letzten Spielzeit die Operette stark in den Vordergrund. Immerhin wahrte sie ein anständiges Niveau, und da der neue Intendant Dr. Groß durch Operngastspiele und Sinfoniekonzerte die Pflege wertvoller Musik sich angelegen sein ließ, so kann man mit dem, was das Theater für die Musik tat, zufrieden sein. Nur die Leitung der Sinfoniekonzerte, die Kapellmeister Wetzlar oblag, konnte nicht allen Ansprüchen genügen. Dagegen waren die verpflichteten Solisten, unter ihnen Prof. H. J. Moser, durchwegs gut. Florenz Werner, Dresden, dirigierte zum Gedächtnis des vor einem Jahr verstorbenen Musikdirektors Hellmann mit großem Erfolg einen Beethoven-Abend. Die Gattin des Dahingeschiedenen spielte das Es-dur-Klavierkonzert mit sicherer Technik. Aus der Reihe der von der Buchhandlung Schönherr veranstalteten Konzerte sind der Klavierabend von Georg Bertram und das Pozniak-Trio lobend zu erwähnen. Die Kammermusikabende der Volkshochschule brachten neben einer Schubertfeier russische, böhmische und nordische Meister zu Gehör. Der Musikverein gab unter Martin Jansen eine Passionsmusik, die neuere Meister zu Wort kommen ließ, und ein wohlgelungenes Brahms-Konzert (a cappella-Chöre, Sologesang: Hilde Weger, Berlin), und großem Interesse begegnete im Juni die Jubelfeier der Liedertafel, die ihr hundertjähriges Wiegenfest mit Festkonzert, Festakt und Frühgesang feierte. Die Leitung hatte Fritz Prieß, Quedlinburg. Neben ihm hatten noch die Solisten Dr. Viol, Halle (Bariton) und Maria Peschken, Berlin (Alt) starken Erfolg. Der außerordentlich feste Zusammenhalt norddeutscher Männerchöre war bei dieser Gelegenheit wieder einmal festzustellen. Herbert Pätzmann.

KONSTANZ a. B. In der vergangenen Saison gab es einige ganz interessante Konzerte. Die Gesellschaft für Musik und Literatur Konstanz-Kreuzlingen veranstaltete mit dem städtischen Orchester von Winterthur 4 Symphoniekonzerte, ferner einen Kammermusikabend (Capet-Quartett) und einen Liederabend (Max Kloos mit seiner Frau am Flügel). Drei Sinfoniekonzerte dirigierte H. Scherchen, einen Schubert-Abend F. Weingartner. Die Akademie der Musik mit Seminar — jetzt staatlich anerkanntes Konservatorium für Musik mit Seminar — veranstaltete ein Konzert. Solokantaten von J. S. Bach und das „Stabat mater" von B. G. Pergolese für Soli, Damenchor und Orchester standen auf dem Programm. Dirigent: Direktor K. Bienert. Solisten: A. Bienert-Boserup (Sopran) und M. Kramer-Stuttgart (Alt). Von Choraufführungen wären noch das Weihnachtsoratorium von J. S. Bach (Protestantischer Kirchenchor, Leitung Walter Bernhagen) und ein Konzert

des Bodan, in dem ein Chorwerk, „Alemannia" für Soli, Männerchor und Orchester, von W. Bernhagen uraufgeführt wurde. Zum Schluß wären noch ein Konzert der Gebrüder Saal (Prof. A. Saal, Cello; Prof. M. Saal, Klavier und Harfe), eines von A. Weißgerber, Violine (am Flügel O. A. Graef) und ein Liederabend von M. Auerbach zu erwähnen. K. Bienert.

SAARBRÜCKEN. Im „Graf Gustav Adolf Haus" trat Artur Schubert mit eigenen Kompositionen hervor: Kammermusik, Liedern und Tänzen. Zur Uraufführung standen bereit als Sopranistin Louise Hüther, als Solotänzerin Helche Loge, deren charakteristische Darbietungen nachdrücklichste Hervorhebung verdienen, vom Städtischen Sinfonieorchester die Konzertmeister A. Schneider (Violine), M. Rakier (Cello), H. Jung, A. Schubert und A. Krzelowetz (Flöten), W. Niemeyer und R. Lorenz (Clarinetten), H. Geyer (Fagott) und am Flügel Hans Gillessen. Diese Besetzung gibt schon einen Eindruck von der Eigenart der Schubertschen Partituren. Zuerst eine „Musik für drei Flöten und zwei Clarinetten" — Nachtstück und Rondo, dann ein „Fantasiestück" für Violine, Cello, Flöte, Clarinette und Fagott, ein Teil der Lieder — übrigens nach aparten Texten von Storm, Dehmel, Ricarda Huch, Klabund und Falke — ebenfalls mit Begleitung dieses Kammerorchesters, wie auch die „Tanzrhtyhmen" und der „Sirenentanz". Die kompositorische Begabung A. Schuberts scheint mir ohne Frage. Eigenwillig in der Linie, grotesk und bunt in der Farbengebung, spielfreudig ohne spielerisch zu werden im Rhythmus. Instrumente von hohem Klangreiz, die im Orchester meist zurückstehen, finden bei dem Komponisten Freiheit, sich einmal alles vom Herzen herunter zu klingen. Walther Stein.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Zum 4. Deutschen Händelfest in Karlsruhe vom 30. Mai bis 1. Juni. Zu den norddeutschen Städten Leipzig, Kiel und Halle, in denen in den Jahren 1925, 1928 und 1929 die drei ersten Händelfeste abgehalten wurden, tritt nun auch eine süddeutsche Stadt, nämlich die Musikstadt Karlsruhe, die damit ihrer Überlieferung getreu, den heutigen musikalischen Zeitströmungen gerecht wird. Wie der im vorigen Jahre hier durch ein großes Fest gefeierte Großmeister der Nachwagnerzeit Anton Bruckner, so kommt in diesem Jahre Georg Friedrich Händel mit bereits bekannten und zum Teil mit Ausgrabungen bisher noch wenig gehörter Werke zu Wort. Freitag, den 30. Mai: Das Badische Landestheater (Bachverein, Chor des Landestheaters) unter Generalmusikdirektor Krips bestreiten das Orchesterkonzert des ersten Tages, an dem das Orgelkonzert Nr. 7, das Doppelchorkonzert Nr. 28, Psalm 135 und die bekannte Wassermusik gespielt werden (im großen Festhallesaal). Samstag, den 31. Mai, 15 Uhr: Vorstandssitzung im kleinen Rathaussaal. Samstag, den 31. Mai, 20 Uhr: Die Karlsruher Chorvereinigung unter Kapellmeister Dr. Knöll führt am zweiten Tag das Oratorium „Esther" (im großen Festhallesaal) auf. Sonntag, den 1. Juni, 13 Uhr: Die Volkssingakademie bringt das Orgelkonzert Nr. 7, Trio Nr. 10, Ansprache von Prof. Dr. Schering, Hallelujachor aus „Messias"; 20 Uhr: Badisches Landestheater unter Leitung von Generalmusikdirektor Krips: Oper „Alcina". Montag, den 2. Juni: Im Karlsruher bzw. Bruchsaler Schloß Kammerkonzert Händel und Zeitgenossen.

Im Bad Pyrmont findet in der Zeit vom 26. bis 31. Mai eine amerikanische Musikwoche statt mit einem Sonderkonzert der Dresdner Philharmonie unter Walter Stöver, mit Neuheiten von Bloch, Rubin Goldmark und Fr. S. Converse (Ford-Sinfonie).

Das Festjahr „Augsburg 1930" bringt eine Reihe musikalischer Darbietungen. Unter Zusammenfassung „Von Bach bis Beethoven" werden Kammermusikaufführungen im Goldenen Saal des Rathauses Juli, August und September veranstaltet. Konzerte der bekannten Augsburger Singschule sind auf 4., 6., 7. Juli festgesetzt. Die h-moll-Messe von J. S. Bach, 20. Juni, durch den Oratorienverein leitet Prof. H. K. Schmid. Ein Festkonzert des Philharmonischen Orchesters unter Leitung von Dr. Furtwängler findet am 25. Mai im Ludwigsbau statt. Außerdem sind im Rahmen von Kirchenkonzerten Festmotetten durch die Madrigalvereinigung unter Leitung von Siegfried Choinanus, vor allem Orgelvorträge von Prof. Piechler, dem erfolgreichen Komponisten von „Sursum corda", und von dem amerikanischen Organisten Prof. Rechlin, Ohio (8. August) festgelegt.

Am 5. und 6. Juli findet in Heidelberg das diesjährige Reger-Fest statt. Es sind drei Konzerte geplant. U. a. werden folgende Werke zur Aufführung kommen: Hillervariationen, Serenade, op. 95, „Der 100. Psalm", „Der Einsiedler". Das Orchester des Mannheimer Nationaltheaters, das Heidelberger städtische Orchester, der Heidelberger Bachverein, das Buschtrio sind als Mitwirkende vorgesehen. In die Leitung teilen sich Eugen Jochum-Mannheim und Dr. Poppen-Heidelberg.

Aus Anlaß des 100. Geburtstages des Komponisten Karl Goldmark, geb. 18. Mai 1830, wird der ungarische Staat eine große Hundertjahrfeier

veranstalten, die mehrere Wochen umfassen soll. Der Staat wird auch ein Goldmark-Museum schaffen.

Das ursprünglich für Juni geplante Münchener Brucknerfest wurde auf Ende Oktober verschoben.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Die „Gemeinnützige Vereinigung zur Pflege deutscher Kunst“ teilt mit, daß nach Regelung der Gastspielfrage auf polnischem Gebiet Darbietungen der Kammer-Oper für den kommenden Herbst in polonisierten Städten Oberschlesiens vorgesehen sind.

Während der diesjährigen Wiener Festwoche findet in Wien vom 1.—8. Juni der erste Weltkongreß der Musiker statt. Die Einladung dazu ist von dem Welt-Musik- und Sangesbund ausgegangen, deren Bundesleitung sich in der Musikstadt befindet. Dieser Welt-Musik- und Sangesbund, deren Begründer und Präsident Gustav Mäurer ist, verbindet mit diesem Weltkongreß zugleich die Feier seines zehnjährigen Bestandes. Unter den bereits angemeldeten zahlreichen Vertretern aus dem Deutschen Reiche befindet sich auch als Vertreter Bayreuths der Studienprofessor Ludw. Hartmann, der einen Vortrag über „Richard Wagners kulturpolitische Sendung“ halten wird.

Unter starker Beteiligung der ernstlich musikinteressierten Kreise Magdeburgs wurde in den letzten Tagen die Gründung einer „Magdeburger Bachgemeinde“ vollzogen, die als Kollektivmitglied der Neuen Deutschen Bachgesellschaft angehört. Geheimrat Professor D. Smend (Münster) hielt die Festansprache; der Magdeburger Domchor brachte unter Leitung seines Dirigenten Bernhard Henking, eines Schülers von Siegfried Ochs, die Begräbnismotette Bachs „Jesu, meine Freude“ und die siebenstimmige Motette des Stettiner Meisters Philippus Dulichius „In te, domine, speravi“ zum Vortrag.

Auch in Eisenach ist von interessierten künstlerischen und kirchlichen Kreisen die Gründung einer Thüringer Bach-Gesellschaft beschlossen worden. Die Gesellschaft erstrebt die mustergültige Aufführung Bachscher Werke und will auch das Ausland, besonders Schweden und Amerika, interessieren. Wie in Leipzig, soll der Gesellschaft auch ein Alumnat angegliedert werden, dessen Zöglinge zur Mitwirkung an dem zu gründenden Bachchor herangezogen werden sollen.

Die Not der Zeit, von der in ganz besonderem Maße die Angehörigen der freien künstlerischen Berufe betroffen wurden, hat in Breslau zu der Gründung des Gemeinnützigen Vereins „Musicum“ geführt, der nicht nur der Pflege der Musik dienen soll, sondern in der Hauptsache den beruflichen Musikbeflissenen, Musikern und Sängern beiderlei Geschlechts, in ihrer bedrängten Lage Unterstützung und Förderung bringen will. Hilfe und Unterstützung sollen durch Schaffung von Arbeits- und neuen Verdienstmöglichkeiten geboten werden. Berufsmusiker und -sänger beiderlei Geschlechts, die sich der Tätigkeit des „Musicum“ bedienen möchten, wollen sich schriftlich oder mündlich (wochentags 8—10 Uhr außer Sonnabend) an das Büro, Zimmer 44a, des Wohlfahrtsamtes, Ritterplatz 1 (Eingang Schuhbrücke), wenden. Fernsprecher: Magistrat 3257, Wohnung des Direktors: Nr. 548 71. Es ist zu hoffen, daß der Gemeinnützige Verein „Musicum“ zahlreiche Gönner finden möge, die seine Bestrebungen durch Annahme der Mitgliedschaft (Jahresbeitrag 5 Mark) unterstützen. Anmeldungen werden an das Büro des Vereins, Wohlfahrtsamt, Breslau 1, Ritterplatz 1, oder an den Schatzmeister, Konsul Max Gittler (Bankhaus Gittler), erbeten.

KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Die Lausitzer Musikschule in Görlitz veranstaltete anläßlich der 25jährigen Dirigententätigkeit des Direktors Emil Kühnel ein Festkonzert.

Anläßlich der Jahrestagung des Verbandes der Lehrer für Musik an den höheren Lehranstalten Bayerns, die unter dem Vorsitz von Studienrat Anton Walter in München stattfand, hielt Akademieprofessor Markus Koch ein Referat über den „Neuen Lehrplan für den Instrumentalunterricht“. An weiteren wertvollen Referaten schlossen sich noch an: Studienrat Anton Walter über „Der musiktheoretische Unterricht an der höheren Lehranstalt“ und Studienrat Liff über „Die Not des Gesangsunterrichts an den der höheren Mädchenbildung dienenden Lehranstalten“. Der Leiter der Unterrichtsabteilung der „Elektrola“ Kurt Janik brachte einen Demonstrationsvortrag über „Schallplatten und Musikunterricht“.

Im staatlich anerkannten Musik-Seminar des Konservatoriums für Musik (Städtische Musikschule) Hagen (Dir. Otto Laugs) fand unter Anwesenheit des staatl. Musikberaters MD. C. Holtschneider-Dortmund und unter Vorsitz von Dir. Otto Laugs-Hagen die Reife- und Diplomprüfung für Privatmusiklehrer statt. Sämtliche Bewerber bestanden die Prüfung: Emmy Eggert-Elberfeld, Else Hentze-Milspe (Klav.), Hildegard Ludwig-Schwerte (Theor. Fächer) und Ruth Winterhoff-Holzwickede b. Schwerte. Die Damen waren vorbereitet im Hauptfach Klavier durch die Herren Artur Laugs und Ernst Landefeld, in den Nebenfächern durch die Herren

Dir. Otto Laugs, Artur Laugs, Studienrat Dr. Reinert und Prof. Dr. Schemann (Wissensch. Fächer).

Die Internationale Stiftung Mozarteum in Salzburg veranstaltet im Sommer (Juli—August) eine Orchester-Akademie, die die praktische Unterweisung des angehenden Dirigenten und Komponisten bezweckt. Es werden alle Fächer gelehrt, die sich auf Orchesterpraxis beziehen. Ein Symphonie-Orchester steht den Schülern für Dirigierübungen und Einstudierung ihrer Werke zur Verfügung. In mehreren öffentlichen Veranstaltungen haben die Kursteilnehmer Gelegenheit, das Orchester vor Publikum zu leiten und ihre Werke zur Aufführung zu bringen. Als Lehrpersonen fungieren Prof. Dr. Bernhard Paumgartner, Prof. Clemens Krauß, Prof. Dr. Paul Graener, Prof. Franz Schalk, Prof. Bruno Walter, Meinhard von Zallinger, Herbert von Karajan. Im Anschluß an diese Orchester-Akademie werden noch mehrere andere Spezialkurse im Mozarteum abgehalten, und zwar von Prof. Anna Bahr-Mildenburg (dramatische Kunst), Prof. Rosa Papier-Paumgartner (Sologesang), Prof. Felix Petyrek (Klavier), Prof. Wily Schweyda (Violine), Prof. Franz Sauer (Orgel) und Prof. Loris Margaritis (Klavier).

Mit drei Schülervorträgen gab das Konservatorium Jena (Direktor Prof. Eickemeyer) einen Ausschnitt aus seiner Arbeit. Zwei der Veranstaltungen waren ganz zeitgenössischer Musik gewidmet, die von den Vorbereitungsklassen wie von erwachsenen Ausbildungsschülern interpretiert wurde. Namen wie Haas, Graener, Gretchaninoff, H. K. Schmid, Windsperger, Hindemith, Rinkens, Erich J. Wolff standen zur Debatte. Die Eltern der Schüler waren zur Meinungsäußerung über das Studium moderner Werke ausdrücklich eingeladen. Die Abende bedeuteten nach Programmaufstellung sowohl wie nach Ausdeutung einen neuen Erfolg der zielbewußten Arbeit des Jenaer Konservatorium.

Die für Kassel vom 31. Mai bis 4. Juni d. J. angekündigte Schulmusikalische Tagung des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht ist auf den Herbst verschoben.

Prof. Carl Flesch veranstaltet in Baden-Baden vom 14. Juli bis 11. August einen Lehrgang in praktischer Geigenpädagogik. Anmeldungen bis spätestens 1. Juli an das Sekretariat Baden-Baden, Kaiser-Wilhelmstr. 23.

Die Konzertsängerinnen Gertrud Affenheimer-Bremen (Alt), Elsbeth Klaus-Görlitz, Paula Kielmann, Gertrud Lochow-Berlin (Sopran), sowie die Konzertsänger Richard Liebske-Berlin, Hermann Weber-Paderborn (Baßbariton), sämtliche Schüler des Berliner Gesangsmeisters Valentin Ludwig, haben in letzter Zeit als Lieder- wie Oratoriensänger sich anerkennende Erfolge ersungen.

Das Mannheimer Konservatorium der Musik brachte in seinem „Ersten Lehrerabend" das Opus 22, ein Trio für Oboe, Viola und Violoncello von Friedrich Häckel, dem Leiter der Anstalt, zur Uraufführung. Die Presse widmet dem Ereignis anerkennende Worte und hebt besonders die kontrapunktische Seite rühmend hervor.

Unter den musikalischen Abendkursen der Westfälischen Schule für Musik hatte das von Dr. Hermann Enßlin behandelte Thema „Entwicklung und Grundlagen der Musik der Gegenwart" sowohl an Teilnehmerzahl wie auch an Anerkennung einen besonderen Erfolg zu verzeichnen.

PERSÖNLICHES

MD. W. Schramm (Detmold) sieht auf eine 25jährige Tätigkeit als Chor- und Orchesterleiter zurück.

Geburtstage.

Prof. Otto Barblan, der bekannte Schweizer Komponist, Organist und Lehrer für Komposition und Orgelspiel am Genfer Konservatorium, wurde am 22. März 70 Jahre alt. Barblan, der seit 1887 das Organistenamt an der Kathedrale St. Pierre zu Genf versieht, hat sich vor allem durch eine Reihe ausgezeichneter, streng geformter Orgel- und Chorwerke — Lukaspassion, Psalm 23 und 117, Schweizer Festmusiken u. a. — einen Namen gemacht.

Den 60. Geburtstag Erich Rhode's beging der Nürnberger Tonkünstlerverband mit einer Aufführung seines Klaviertrio in f-moll und fünf neuer Lieder nach Dichtungen von Saffen und Rilke.

Seinen 50. Geburtstag feiert am 8. Mai der Musikgelehrte Walther Howard, ein fruchtbarer Schriftsteller von ausgesprochener Eigenart der Gedankenarbeit, dessen zahlreiche Werke namentlich musikpädagogische und ästhetische Fragen behandeln.

Bernhard Schuster, der Hauptschriftleiter der Monatszeitschrift „Die Musik", wurde 60 Jahre alt. In Berlin geboren, studierte er dort bei Ludw. Gentz das Violinspiel, bei Georg Stolzenberg und Ludwig Bußler Theorie und Komposition und ließ sich von Wilhelm Wegener auf die Kapellmeisterlaufbahn vorbereiten. Von 1893 bis 1899 war er als Dirigent an den Stadttheatern in Magdeburg und Zürich und am Berliner Theater des Westens tätig, begründete aber im Jahre 1901 im Verlag von Schuster u. Löffler zu Berlin die Zeitschrift „Die Musik". Außer Kammer-, Klavier- und Gesangsmusik schrieb er große Chor- und Orchesterwerke, darunter eine Sinfonie, sowie zwei musikalische Bühnenwerke.

Konzertmeister Hermann Hock in Frankfurt, Schüler von Koning und Bassermann, feierte sei-

nen 70. Geburtstag. Der vorzügliche Geiger wirkt seit etwa 40 Jahren als hochangesehenes Mitglied des Orchesters der Museumskonzerte und des Opernhauses, seit 1902 als Konzertmeister. Auch als Violinpädagoge hat er sich einen Namen gemacht.

Der Musikschriftsteller Ernst Descey, Biograph von Bruckner, Hugo Wolf und Joh. Strauß, wurde 60 Jahre alt.

Prof. Heinrich Grünfeld, der allbekannte Altmeister des Violoncellos, feierte seinen 75. Geburtstag.

Prof. Max Auer, der bekannte Bruckner-Forscher, feiert am 6. Mai seinen 50. Geburtstag.

Berufungen u. a.

Univ.-Prof. Dr. Gustav Becking von der Universität Erlangen wurde als Nachfolger von Prof. Rietsch zum Ordinarius für Musikwissenschaft an die Universität Prag berufen.

Zum a. o. Professor für Musikwissenschaft an der Techn. Hochschule Danzig wurde Dr. Gotth. Frotscher ernannt.

Der Bielefelder städtische Theater- und Musikausschuß, der sich in einer gesonderten Sitzung mit der Kandidatur des Prof. Heinrich Kaminski als Leiter des Musikvereins befaßte, hat sich grundsätzlich damit einverstanden erklärt, daß der Musikverein einen jährlichen Zuschuß von 3000 Mk. erhält, wenn Prof. Kaminski als Nachfolger Professor Lampings angestellt wird.

Richard Liesche, Landeskirchen-MD. in Flensburg, Schüler von Prof. Straube, wurde anstelle des in den Ruhestand getretenen Prof. Ed. Nößler zum Domorganisten, Leiter des Domchors und Lehrergesangvereins in Bremen gewählt.

Eberhard Wenzel, bisher Organist und Dirigent in Neubrandenburg, ist zum Organisten und Chorleiter an der Peterskirche zu Görlitz gewählt worden.

Der Reichspräsident hat Obermusikmeister Hermann Schmidt vom Infanterieregiment 10, III. Bataillon, in Dresden als Heeresmusikinspizienten bestätigt.

Der neuernannte Intendant des Chemnitzer Stadttheaters, Hanns Hartmann, hat Cida Lau, die bekannte Mozartsängerin und Interpretin Hans Pfitzners, als erste Koloratursängerin mit Beginn der neuen Spielzeit verpflichtet. Cida Lau wird in der Eröffnungsvorstellung „Rosenkavalier" die Partie der Sophie singen.

Todesfälle:

† in tragischer Weise Wilhelm Poulsen, Dirigent des Akademischen Orchesters in Kopenhagen. Der Künstler erlitt unmittelbar nach dem Vortrag des Todesmonologes aus Lullys Oper „Amadis" im Künstlerzimmer einen Herzschlag.

† der Liederkomponist Lorant Frater in Budapest im 58. Lebensjahre an einer infolge Mandelentzündung aufgetretenen Blutung.

† August Stradal, einer der bedeutendsten unter den wenigen, noch lebenden Schülern Liszts, im Alter von 69 Jahren an den Folgen einer Lungenentzündung. Als Bearbeiter klassischer Werke für Klavier (Bach, Liszt, Bruckner), als Pianist, Pädagoge und Komponist war Stradal erfolgreich hervorgetreten. Die ZFM. widmete ihm im März-Heft auf S. 195 anläßlich seiner „Liszt-Erinnerungen" eine ausführlichere Betrachtung.

† Studienrat Josef Schmeiser, Chordirigent in Köln, im Alter von 55 Jahren.

† Mit tiefstem Schmerze steht die deutsche Musikwelt am Grabe von Frau Cosima Wagner, der treuen Gefährtin Richard Wagners, die im Alter von 92 Jahren dem verstorbenen Meister nachfolgte. Ihre Verdienste um das Zustandekommen der Bayreuther Festspiele bleiben unvergeßlich, solange noch ein Ton Wagnerscher Musik auf deutschem Boden erklingt. Cosima Wagner hat sich um die Pflege deutscher Kunst und deutscher Musikkultur in vorbildlicher Weise verdient gemacht, und die Dankbarkeit der Musikwelt errichtet ihr in der Geschichte deutschen Geistes ein Denkmal, das unzerstörbar Raum und Zeit überdauert.

† die Pianistin Vera Schapira. Sie hat in Bremen ihrem Leben freiwillig ein Ende bereitet.

BÜHNE.

Oberregisseur Hans Strohbach vom Kölner Opernhaus ist von der Universität Oxford eingeladen worden, „Zar und Zimmermann" zu inszenieren.

Im Provinziallandtag von Pommern wurde der diesjährige Theateretat, der mit 75 000 Mark veranschlagt war, auf 225 000 Mark erhöht. Davon erhält das Stettiner Theater allein 150 000 Mark, also 100 000 Mark mehr als im Vorjahre.. Der Fortbestand des Theaters dürfte damit gesichert sein.

Zwischen der Galerie des Bayreuther Festspielhauses und den Logen befindet sich ein sechs Meter hoher freier Raum, der nunmehr für die Einfügung eines zweiten Balkons Verwendung finden soll. Dieser neue Balkon soll in Kürze eingebaut werden. Die Pläne dafür sind auch bereits genehmigt worden. — Wie die Verwaltung der Bühnenfestspiele mitteilt, sind die im Juli stattfindenden sieben Aufführungen der diesjährigen Festspiele bereits ausverkauft; für die Vorstellungen vom 1. bis 21. August („Tannhäuser", „Parsifal", „Tristan und Isolde" und „Ring des Nibelungen") besteht bereits rege Nachfrage.

Das fünfundzwanzigjährige Bestehen des Dortmunder Stadttheaters wurde mit einer Festwoche

gefeiert, die an Opern „Tannhäuser", „Neues vom Tage", „Der Tenor" und „Fidelio" darbot.

Die umfangreichen Kündigungen von Opernkräften schreiten fort. Unter anderem ist in Lübeck sämtlichen Kapellmeistern mit Einschluß des GMD. Mannstaedt, ferner den Regisseuren der Oper und der Operette sowie den Leitern des Schauspiels gekündigt, auch zahlreichen anderen Kräften der Oper und des Schauspiels. — Infolge der Herabsetzung des Budgets des Kultus- und Unterrichtsministeriums sind elf Mitglieder des Orchesters und acht Mitglieder des Chores des Königlichen Opernhauses zu Budapest entlassen, beziehungsweise pensioniert worden. — Die noch immer ungeklärte Lage Danzigs hat verschuldet, daß viele Opernkräfte zu anderen Bühnen abwanderten, um der Kündigungsgefahr bei Schließung der Oper zu entgehen.

KONZERTPODIUM.

Unter der Führung des Leipziger Organisten und Pianisten Friedrich Högner gelangten in einer Matinee des Stadttheaters Regensburg Max Regers „Suite im alten Stil" für Violine und Klavier (mit Nelly Askitopulo) und S. W. Müllers Trio Nr. 2 in D-dur op. 19 (mit Walter Blaich am Cello) zur Aufführung.

„Paul und Virginie", ein sinfonisches Gedicht in Anlehnung an den musikalisch vielfach ausgebeuteten Stoff des gleichnamigen Romans von Bernardin de Saint-Pierre (1787), das den italienischen Komponisten Italo Montemezzi zum Urheber hat, gelangte unter dem Stabe Bernardino Molinaris in den römischen Augusteumskonzerten zur Uraufführung. Das Werk fand dank seinem homogenen Aufbau, seiner klaren und flüssigen Melodik und vornehmen Haltung den ungeteilten Beifall der Hörer. Der anwesende Komponist wurde lebhaft gefeiert. Dr. Fritz Rose.

Der „Hamburger Lehrergesangverein" unter Leitung von Eugen Papst brachte in seinem diesjährigen Orchesterkonzert Werke von Bruckner „Germanenzug" und „Helgoland", Sekles „Variationen über Prinz Eugen" und Strauß' „Die Tageszeiten" (zum ersten Male) zur Aufführung. Die „Hamburger Singakademie" unter gleicher Leitung brachte in einem Philharmonischen Konzert Braunfels' „Te Deum" und Kodalys „Psalmus hungaricus" (zum ersten Male) zur Aufführung.

„2 Elegien" für Streichorchester von Walter Niemann kamen unlängst durch das Dresdener Kammerorchester unter Professor G. Mraczek zur erfolgreichen Erstaufführung. Weitere Aufführungen u. a. durch die Schlesische Funkstunde und den Mitteldeutschen Rundfunk in Leipzig stehen bevor.

Ein schönes Beispiel musikalischer Kulturarbeit an kleineren Orten bietet der Lehrergesangverein in Erkelenz a. Rh. (6500 Einwohner), der unlängst mit großem Erfolg Händels noch viel zu wenig bekanntes, reizvolles Pastorale „Acis und Galatea" zur Aufführung brachte.

Einen bemerkenswerten Erfolg erzielte die Aufführung eines Streichquartetts in Es op. 64 von Felix Woyrsch an einem Konzertabend „Hamburger Komponisten", gespielt vom Rathje-Quartett. Die Presse spricht von dem starken Eigenleben des Werkes.

Strawinskys „Orchestersuiten I und II" gelangten im Hamburg unter Leitung von Eugen Papst zur Erstaufführung und fanden bei Publikum und Presse begeisterten Widerhall.

Kreneks „Kleine Symphonie" hatte in der Hamburger Philharmonie unter Eugen Papst großen Erfolg. Auch Graeners „Comedietta", die am gleichen Abend erstmalig in Hamburg erklang, fand reichen Beifall.

Walter Böhmes großes biblisches Oratorium „Die Jünger" wurde durch den Musikverein Dresden-Nord (Leit.: MD. Edgar Großmann) in Dresden zum ersten Male aufgeführt, und zwar mit großem Erfolge. Die Hauptpartie, die des Jesus, sang, wie bei den bisherigen meisten Aufführungen, wieder Valentin Ludwig-Berlin (Tenor).

Ein interessantes Konzert veranstaltete die „Philharmonische Gesellschaft" in Bremen unter Leitung von Prof. E. Wendel, wobei die Bayreuther Sängerin Nanny Larsen-Todsen die im Konzertsaal wieder sich einbürgernde Schlußszene aus der „Götterdämmerung" vortrug.

Richard Greß' Suite für Orchester op. 32 hat bei ihrer Uraufführung in Dresden dem Dirigenten Dr. Frieder Weißmann und dem anwesenden Komponisten reichen Erfolg eingetragen.

Wilhelm Furtwängler hat mit den Wiener Philharmonikern einen dreijährigen Vertrag unterzeichnet, der ihn für eine Anzahl Wiener Konzerte verpflichtet. Furtwängler begab sich am 22. April mit den Philharmonikern auf eine Konzertreise über München, Stuttgart, Köln nach London. Auf der Rückreise wird Clemens Krauß als Kapellmeister der Philharmoniker in Paris fungieren.

Das neugegründete Jenaer Trio der Herren Prof. Willy Eickemeyer, Willy Heuser und Konzertmeister Hanns Keyl (Lehrkräfte am Jenaer Konservatorium) hatte mit seinem ersten Auftreten in einem Abend der Bach-Gemeinde mit Mozart und Beethoven (B-dur, op. 97) einen vollen Erfolg.

Die neu gegründete Ortsgruppe Hamburg der „Internationalen Gesellschaft für neue Musik" trat mit einem Orchesterkonzert im Rahmen der Philharmonischen Veranstaltungen zum ersten Male vor die Hamburger Öffentlichkeit. Die Leitung

hatte Eugen Papst übernommen, der mit den Hamburger Philharmonikern Casellas „Partita" (Klavier: Rich. Goldschmied), Alban Bergs „Drei Bruchstücke aus der Oper »Wozzek«" (Sopran: Dodie van Rhyn) und Hauers „Sinfonietta" ausgezeichnet wiedergab. Sämtliche Werke waren für Hamburg neu und errangen sich bei der aufmerksamen Zuhörerschaft starken Beifall, der allerdings bei Hauers „Sinfonietta" nicht unwidersprochen blieb.

Hugo Kauns weltliches Oratorium „Mutter Erde" erlebte in Güstrow i. M. seine Mecklenburger Erstaufführung. Ausführende: der Konzertvereinschor unter Kantor Th. Klupsch, das Stadttheaterorchester Rostock und Paula Kielmann (Sopran), Maria Kaun (Alt), Valentin Ludwig (Tenor) aus Berlin, Derk Magré-Rostock (Baß) als Solisten. Der anwesende Komponist wurde sehr gefeiert.

Die Arbeitsgemeinschaft des „Regensburger Liederkranz" und des „Singverein Regensburg" brachte unter dem Motto „Gott- und Weltseele" unter Leitung von Franklin Röser ein Konzert, das sich durch eine bemerkenswerte Programmfolge auszeichnete. Otto Siegl war mit fünfstimmigen religiösen Männerchören, Karl Marx mit seinen 2 gemischten Chören op. 1 vertreten. Den Höhepunkt des Abends brachte Philippine Schicks Kantate „Der Einsame an Gott" für dramatischen Sopran (Kammersängerin Rita Bergas), lyrischen Bariton (Konrad Scheidig), dreistimmigen Frauenchor, Streichorchester und Klavier. Den Klavierpart führte die Komponistin selbst ebenso wie in ihrem Liederzyklus „Pyrrhussieg" durch.

Karl Landgrebe-Potsdam spielte in seinen diesjährigen Kammermusikabenden mit dem Rosé-, Bentz- und Gewandhaus-Quartett Klavierquintette von Brahms, Schubert und Dvořák. Mit dem Gesangverein für klassische Musik führte er den „Elias" von Mendelssohn und „Die Schöpfung" von Haydn auf. Der Potsdamer Männergesangverein brachte unter seiner Leitung „Meine Göttin" von Wilhelm Berger, „Rhapsodie" von Brahms und den „Glöckner" von Kaun zu Gehör. In einem Orgelkonzert spielte Landgrebe Orgelwerke von Bach und op. 135b von Max Reger.

KIRCHE UND SCHULE.

Ein neues Orgel-Konzert von Max Henning op. 71 brachte der Organist Kurt Pickert mit dem Philharmonischen Orchester (Dir.: Conrad Hannß) in einem Konzert des Vereins der Freunde geistlicher Musik am 3. April in Hamburg zur Uraufführung. Das Programm enthielt ferner ein „Brautlied" und ein „Taglied" von H. Kaminski.

In Nürnberg fand in der Friedenskirche die Uraufführung der „Altdeutschen Passion" für Knabenchor, Mezzosopran, Rezitation und Violinchor unter Leitung des Komponisten Dr. Max Böhm statt. Sopran: Frau Betti Böhm, Sprecher: Herr Henninger.

Die Uraufführung des 61. Psalms von Erhart Ermatinger für gemischten Chor a cappella unter Dr. Neyses durch den Bachverein Düsseldorf brachte seinem jungen, musikalisch begabten Autor einen vollen Erfolg.

Die musikalischen Aufführungen in der Hof- und Propstei-Kirche zu Dresden boten im Ostermonat April 1930: 6. April: Missa Papae Marcelli (Palestrina), Grad.: Meditabor (Casali), Offert.: O bone Jesu (Palestrina); 11. April: Miserere, Alt-Solo, Chor (Reißiger), Stabat mater (Pergolesi); 14. April: Missa F-dur (Cossvinus), Passion nach Matthaeus, Soli, Ch. (Vittoria), Offert.: Improperium (Palestrina); 17. April: Missa G-dur (Rheinberger), Grad.: Jesu dulcis memoria (Vittoria), Offert.: Improperium (Palestrina); (abends 8 Uhr): Die sieben Worte des Erlösers am Kreuze (Haydn); 18. April: Passio nach Johannis, Soli, Chor (Vittoria), Ecce quomodo moritur (Handl); (nachm. 4 Uhr): Responsorien (Palestrina), Benedictus (Silvani); 19. April: Messe G-dur (Rheinberger), Grad.: O bone Jesu (Palestrina), Laudate, Magnificat (Kretschmer); (abends 7 Uhr): Te deum und Regina coeli, Alt-Solo, Ch., Orch. (Hasse); 20. April: Messe C-dur (Beethoven), Grad.: Scimus Christum surrexisse (Reißiger); Offert.: Angelus Domini (Schuster); 21. April: Messe Es-dur, Soli, Chor, Orch. (Weber), Grad. und Offert. wie vorher; 27. April: Messe B-dur (Mozart) Grad u. Offert. wie vorher. Ausführende: Solisten der sächs. Staatsoper, sächs. Staatskapelle, Mitglieder des Opernchores. Die Kapellknaben, Instruktor: Jos. Wagner. Leitung: Karl Maria Pembaur.

Die von Direktor Heinz in fortschrittlichem Sinne geleitete Diesterweg-Oberrealschule in Berlin veranstaltete unter künstlerischer Leitung von P. Grosse eine Ausstellung von zeichnerischen Nachbildungen musikalischer Eindrücke, die ein Seitenstück zum Farbe-Ton-Problem im Sinne der musikalischen Synopsie von Prof. Gg. Anschütz bilden. Sehr interessant waren die farbigen Nachempfindungen von „Erlkönig" mit einer typischen zackigen Rittlinie, Ases Tod mit ausgeprägten Cäsuren in der stets abwärts führenden Farbenlinie. Bandornamente entsprachen dem Atemrhythmus, abstrakte und konkrete Darstellungsart vereinte sich bei dem Thema „Musikbegriff in Farbe und Form". Hier liegt ein neues, vielversprechendes Arbeitsgebiet vor, das Aufmerksamkeit verdient. Die Diesterweg-Oberrealschule hat hier wertvolle Pionierarbeit geleistet. Dr. F. Stege.

Das aus dem 9. Jahrhundert stammende Wessobrunner Gebet, das noch die vorgotische Notenschrift aufweist, ist von Heinrich Kaminski

für eine Altstimme mit Orgel neu gesetzt worden. Das Kirchenlied, das zu den wesentlichsten der deutschen Musikgeschichte gehört, wurde mit Gertrud Hepp als Solistin in der Marienkirche in Reutlingen erstaufgeführt.

Der überaus regsame Universitäts-MD. Professor Dr. Ernst Schmidt brachte im Rahmen des „Akademischen Institutes für Kirchenmusik" der Universität Erlangen Händels „Israel in Aegypten" zur Aufführung.

Die gehaltvollen Motetten in der evang. Stadtpfarrkirche zu Hermannstadt unter Leitung von Prof. Fr. Xaver Dreßler fanden eine neue Bereicherung des Programms durch die Erstaufführung einer Orgelpartita von Hermann Grabner und die Uraufführung der A-Cappella-Motette „Herr, ich bin dein Eigentum" von Gerhard Schuster.

Zur Erstaufführung gelangten in Gera im Rahmen der Motetten der St. Salvatorkirche aus den Cantiones sacrae von Schütz „In dich, Herr, hab ich gehoffet", sowie von Buxtehude „Eins bitte ich vom Herrn" („Abendmusik"), die erste deutsche Aufführung seit der Wiedererweckung des Werkes. Die Leitung hatte Wilhelm Vollrath.

Der „Protest. Kirchenchor" Regensburg führte unter seinem neuen Dirigenten Ralf von Salfeld sein erstes Konzert mit Werken von Buxtehude, Lübeck, Händel und Joh. Seb. Bach erfolgreich durch.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER.

Wie die Wiener Blätter melden, arbeitet Richard Strauß derzeit an der Komposition eines biblischen Tonfilms, der in New York uraufgeführt werden soll. (!)

Willi v. Moellendorff-Gießen (früher Berlin) hat soeben ein Streichquintett in f-moll op. 37 vollendet, dessen Uraufführung am Gründonnerstag um 17 Uhr durch das „Westfälische Streichquartett" (Fritz Frier), dem das Werk auch gewidmet ist, im Rundfunk zu Münster i. W. stattfand.

Otto Siegl vollendete einen „Festlichen Hymnus" für 3stimmigen Männerchor mit Blasorchester (oder Klavier). Die Uraufführung findet im Juli 1930 in Speyer statt anläßlich der 900-Jahr-Feier des Domes. Heinrich Pestalozzi komponierte einen 6teiligen A-cappella-Zyklus „Lob der Heimat" für Männerchor. Erwin Lendvai arbeitet zur Zeit an einer „Kosmischen Kantate" für Männerchor, Frauenchor, Solisten und Orchester. Den Mittelsatz bildet Raphaels Gesang aus Goethes „Faust" („Die Sonne tönt nach alter Weise").

In einer halbstündigen Unterredung erhielt Pietro Mascagni vom Papst den Auftrag zur Komposition einer „Hymne für den vatikanischen Staat". Der Komponist, sehr geschmeichelt durch die ihm zugefallene Aufgabe, erklärte, zu ihren Gunsten alle anderen Arbeiten zurückstellen zu wollen, unter anderem auch die Fertigstellung einer Tonfilmoper, mit der er zur Zeit in amerikanischem Auftrage beschäftigt ist.

Paul Graener ist mit der Vertonung einer neuen Oper beschäftigt, die den Titel „Die beiden Klingsberg" führt. Das Buch schrieb nach dem gleichnamigen Kotzebueschen Lustspiel Günther Bibo.

Manfred Gurlitt hat soeben die Komposition seiner neuen dreiaktigen Oper „Soldaten" beendet. Die Dichtung ist eine vom Komponisten stammende Bearbeitung des Dramas von Lenz.

Der junge Dichterkomponist Arpád v. Laban vollendete eine melodramatische Dichtung um „Frauenwörth", die demnächst in Traunstein zur Uraufführung gelangen wird.

Nachdem nach der deutschen Bearbeitung der „Affäre Dreyfus" bekanntlich Maurice Rostand sich mit der Absicht einer französischen Dramatisierung trägt, hat nun auch Darius Milhaud, der Komponist des „Christoph Columbus", den Entschluß gefaßt, dieses Sujet einer Oper zugrunde zu legen.

Zur Zweijahrtausendfeier des römischen Dichters Vergil komponiert der italienische Opernkomponist Riccardo Zandonai, der Leiter des Rossini-Konservatoriums in Pesaro, eine Festsymphonie. Weiterhin erhielt der Komponist Franco Casavola den Auftrag, einen antiken Mimus zu schreiben, worunter man eine Art Ballettpantomime ländlichen Charakters zu verstehen hat, deren Szenerie den idyllischen Hirtenschilderungen der vergilianischen Eklogen und Bukoliken entnommen ist. Dr. Fritz Rose.

Der Schweizer Komponist Pierre Maurice hat in den letzten Wochen in Deutschland wieder eine Reihe schöner Erfolge gehabt. Seine sinfonische Dichtung „Der Islandfischer" (Pecheur d'Islande) wurde jüngst unter seiner Leitung in einem Krefelder städtischen Sinfoniekonzert mit großem Beifall aufgenommen und auch in den Städten M.-Gladbach und Oberhausen ist in diesen Wochen das Werk, welches schon von 38 Orchestern gespielt wurde, gehört worden. Für den Konzertwinter 1930/31 ist das Stück ebenfalls in verschiedenen Städten angenommen, ferner die Aufführung seines in der Schweizer National-Ausgabe erschienenen Chorwerkes „Gorm Grymme" und die Uraufführung einer neuen sinfonischen Musik in 2 Sätzen: „Persephone". Die Münchner Staatsoper bringt in der ersten Hälfte der nächsten Saison unter Kröllers Regie das Ballett „Tanzlegendchen" zur Uraufführung, dessen Stoff der bekannten Kellerschen Novelle entnommen ist.

VERSCHIEDENES.

Die meistgespielten Operetten. Nach den letzten Statistiken ist die „Lustige Witwe“ mit 8300 Aufführungen die meistgespielte Operette der Welt. An zweiter Stelle rangiert das „Dreimäderlhaus“ mit 7700 Vorstellungen vor „Dichter und Bauer“ mit 7300 Aufführungen. Es folgen dann „Der Walzertraum“ mit 6000, „Der Graf von Luxemburg“ mit 5500 und „Die Czardasfürstin“ mit 4900 Aufführungen.

Eine in Wiesbaden geplante Aufführung der Amerika-Sinfonie von Ernst Bloch konnte nicht stattfinden, weil sich der mitwirkende Gesangverein geweigert hatte, einen Chorsatz zur Verherrlichung Amerikas vorzutragen.

Wir erhalten ein Schreiben folgenden Inhalts: Mit großer Freude habe ich in der „ZFM.“ gelesen, was Kammersänger Erich Mauck in seinem Aufsatz „Nur der Sänger ‚erlöst‘ die Oper“ sagt. Diese Anregung zu einer Befreiung der deutschen Gesangskunst vom „Stauen“, „Stemmen“, „Stützen“ und komplizierter Körperarbeit beim Singen ist schon jene andere von Franziska Martienssen in ihrem Buche vom bewußten Singen (Verlag Kahnt, Leipzig) vorausgegangen. Ein Werk, das aber vollständig mit dem alten Übel aufräumt, ganz und gar den Naturgesetzen folgt und deshalb zum größten Segen für alle Sänger und Gesanglehrer sein muß, ist das Buch Vanninis: „Von der menschlichen Stimme“. Ich habe im Auftrag der Töchter Vaninis und mit der Erlaubnis des Verlegers das Buch soeben in die deutsche Sprache übersetzt und hoffe, daß sich ein Verleger dafür finden wird, damit alle lesen können, was nottut und wie uns geholfen werden kann. Sehr ergebenst Oswalt Stamm. Weißenfels, S., 4. 4. 30.

Ein E. T. A. Hoffmann-Museum in Bamberg. In Bamberg wurde im Hause Schillerplatz 26, dem ehemaligen Heim des großen Romantikers, in dem dieser während der Jahre 1809 bis 1813 mit seiner harmlosen, aber treu ergebenen Gattin „Micha“ hauste, ein E. T. A. Hoffmann-Museum eingeweiht und der Öffentlichkeit übergeben. Nicht in üblicher Weise bei grellem Tageslicht, in einem nüchternen Saale und in Anwesenheit der „Spitzen der Behörden“ ging dieser Festakt vor sich. Die Bamberger „Hoffmannfreunde“ fanden sich vielmehr nächtlicherweile mit einigen Schöngeistern bei den lodernden Flammen eines Hoffmann'schen „Feuerzangenpunsches“ in den beiden engen Stübchen des Dichterkomponisten ein, um im mystischen Halbdunkel spärlicher Kerzenbeleuchtung des Geistes und der Stimmung der „Serapionsbrüder“ teilhaftig zu werden. Der bekannte Hoffmannforscher Dr. Wilhelm Ament gab eine kurze Übersicht über die Entwicklung des in 6jähriger Arbeit geschaffenen Grundstockes, den er zu weiterem Ausbau der Obhut des Bamberger Verschönerungsvereins übergab. Mitglieder des Bamberger Stadttheaters (Frl. Ebermaier, Frl. Weinmann und Herr Scheibe) trugen, von Paul Heller an einem von der Firma J. C. Neupert zur Verfügung gestellten Hammerklavier begleitet, erstmals Bruchstücke aus E. T. A. Hoffmanns Oper „Aurora“ vor, deren geplante Uraufführung am Bamberger Stadttheater aus technischen Gründen auf den kommenden Herbst verschoben werden mußte. Nach den reichlich dargebotenen Proben aus dem 1. und 2. Akt des Werkes steht die „Aurora“ in der Reihe der Nachzügler der Barockoper, in der die sich allmählich vollziehende Wandlung vom Koloraturstil zum deklamatorischen Stil deutlich erkennbar wird. Von den Heimatdichtern Oberhäuser und Hänel wurde der „genius loci“ in origineller Weise durch stimmungsvolle Eigendichtungen gebührend gefeiert.

Franz Berthold.

An die Besitzer von Beethoven-Autographen. Das 1927 gegründete Beethovenarchiv zu Bonn, das als Mittelpunkt der modernen Beethovenforschung das gesamte Schrifttum über den Meister sowie sämtliche Ausgaben seiner Werke in sich zu vereinigen sucht, sieht eine seiner Hauptaufgaben darin, sämtliche noch erhaltenen Beethoven-Autographen, also Kompositionen, Briefe usw., in photographischen Aufnahmen aufzubewahren, von der Erwägung ausgehend, daß die Originale mit der Zeit mehr oder weniger unleserlich werden, verloren gehen könnten und dergleichen mehr. Die Direktion des Beethovenarchivs (Prof. Dr. Schiedermair) bittet alle Sammler, die im Besitze von Beethoven-Autographen sind, photographische Aufnahmen (schwarzweiß - Papiernegativ - Verfahren oder gewöhnliche Aufnahme mit Angabe der Originalgröße, resp. mitphotographiertem Zentimetermaßstab) dem Institut, das sie ausschließlich zu wissenschaftlichen Zwecken aufbewahren will, überlassen zu wollen.

Am 20. und 21. Mai findet bei Liepmannssohn in Berlin eine Versteigerung von Autographen statt, darunter 361 Nummern von Musikern, teilweise Seltenheiten ersten Ranges. U. a. z. B. die von R. Wagner als Siebzehnjähriger peinlichst abgeschriebene 5. Sinfonie Beethovens. Der Auktionskatalog (Nr. 59) ist erschienen (Berlin S. W. 11, Bernburger Str. 14).

FUNK UND FILM.

Heinrich Laber dirigierte in München auf Einladung der Deutschen Stunde in Bayern am 24. April d. J. einen spanischen Komponisten-

Aus dem Monatsprogramm des Westdeutschen Rundfunks

Mai 1930

Sonntag, 4. Mai, 20.00 Uhr:

Übertragung aus dem Stadttheater Duisburg

Tiefland

Musikdrama in einem Vorspiel und zwei Aufzügen von Eugen d'Albert

Musikalische Leitung: Richard Hillenbrand,

Spielleitung: Karl Siebold, Chöre: Dr. Paul Strüwer

Dienstag, 6. Mai, 20.45 Uhr:

Sinfoniekonzert

Das Orchester des Westdeutschen Rundfunks,

Leitung: Dr. Wilhelm Buschkötter.

Solist: Gregor Piatigorsky (Cello)

Enigma-Variationen (Elgar), Konzert h-moll für Cello (Haydn), Solist: Gregor Piatigorsky, Tanz-Sinfonie (Reznicek)

Freitag, 9. Mai, 20.05 Uhr:

Übertragung aus der Stadthalle Elberfeld:

VIII. Sinfonie

(Sinfonie der Tausend)

von Gustav Mahler

Leitung: Generalmusikdirektor Franz von Hoeßlin

Sonntag, 11. Mai, 20.00 Uhr:

Hoheit tanzt Walzer

Operette in drei Aufzügen von Leo Ascher

Musikalische Leitung: Otto Julius Kühn,

Spielleitung: Emil Aman a. G., Chöre: Bernhard Zimmermann

Mittwoch, 21. Mai, 20.00 Uhr:

Amelia oder Ein Maskenball

Oper in fünf Aufzügen von Giuseppe Verdi

Musikalische Leitung: Dr. Wilhelm Buschkötter,

Spielleitung: Dr. Siegfried Anheisser,

Chöre: Bernhard Zimmermann

Dienstag, 27. Mai, 20.00 Uhr:

Übertragung aus Berlin:

Sinfoniekonzert

Leitung: Arturo Toscanini

Aus dem Mai-Programm der Mitteldeutschen Rundfunk A. G.

Donnerstag, 1. Mai, 20.30 Uhr:

Sinfoniekonzert.

Programm: Bruckner: 4. Sinfonie (romantische).

Donnerstag, 8. Mai, 21.15 Uhr:

Georg Schumann dirigiert eigene Werke.

Programm:

Variationen und Doppelfuge über ein lustiges Thema.

Ouverture „Lebensfreude".

Variationen und Gigue über ein Thema von Händel.

Dienstag, 13. Mai, 16.30 Uhr:

„Die verwandelte Katze",

Singspiel von J. Offenbach.

21.15 Uhr:

Sinfoniekonzert.

Gastdirigent:

Generalmusikdirektor E. Prätorius, Weimar.

Programm:

Sandonai: Violinkonzert (Solist: Max Krämer).

Tschaikowsky: VI. Sinfonie.

Dienstag, 20. Mai, 20.00 Uhr:

„Die Räuber", Oper von G. Verdi.

Uebertragung aus dem Stadttheater Erfurt.

Sonntag, 25. Mai, 20.30 Uhr:

„Die drei Pintos",

Singspiel von C. M. von Weber.

Montag, 26. Mai, 21.00 Uhr:

Uraufführung aus Kompositionsaufträgen des Mitteldeutschen Rundfunks

Programm:

Werner Hübschmann: Sinfonie e-moll.

Theodor Blumer: „Stimmungen", Suite in 4 Sätzen.

Donnerstag, 29. Mai, 19.30 Uhr:

„Simone Boccanegra", Oper von G. Verdi.

Uebertragung aus der Leipziger Oper.

Freitag, 30. Mai, 21.15 Uhr:

Sinfoniekonzert

(Zyklus „Die Deutsche Sinfonie").

Programm:

G. Mahler: 4. Sinfonie.

Abend mit Werken von Ernesto Halffter, Julio Gómez, Albéniz-Arbós und J. Turina.

Günther Ramin gab Ende März auf eine Einladung vom englischen Staatsrundfunk in London in der Allerheiligenkirche ein Orgelkonzert und spielte außerdem ein Cembalo-Konzert.

Prof. Max Fiedler wurde eingeladen, im „Norddeutschen Rundfunk" zu Hamburg eigene Kompositionen zur Aufführung zu bringen.

Als erste Rundfunksendung eines modernen deutschen Cembalo-Konzertes brachte die „Schlesische Funkstunde", Breslau, unter Leitung von Dr. Nick mit dem Schlesischen Landesorchester das Konzert für Cembalo und Kammerorchester op. 31 von Wolfgang Jacobi mit Gertrud Wertheim als Solistin.

Die volkstümliche Suite „Bunte Reihe" des Gießener Komponisten Willi v. Moellendorff, die am 25. Dez. im Leipziger Rundfunk und acht anderen großen Sendern ihre Uraufführung erlebte, wurde dort am 28. März wiederholt und bald danach auch vom Breslauer Sender noch einmal gesondert gespielt.

Anläßlich des 60. Geburtstages des Nürnberger Komponisten Erich Rhode brachte die „Deutsche Stunde in Bayern" das Klaviertrio in f-moll, während durch den „Schlesischen Rundfunk" sein Streichquartett in B zu hören war.

Die Rundfunkversuchsstelle bei der Staatlichen Akademischen Hochschule für Musik, Berlin, ist im vergangenen Geschäftsjahr 1929 von etwa 3000 Personen besucht worden, unter denen sich viele Interessenten des Auslandes befinden. Von Musikern und Technikern ist die Einrichtung der Rundfunkversuchsstelle zu den verschiedensten Versuchen und Proben benutzt worden. Auch Funkregisseure und -Sprecher haben sich die Apparaturen zunutze gemacht, insbesondere den ihnen zur Verfügung gestellten Stille'schen Fernschreiber. Durch schalldämpfende Stoffe wurden in einzelnen Räumen besondere akustische Bedingungen geschaffen. Herr Dr. Sell entwickelte in der Funkversuchstelle ein Stab-Mikrophon, das bei öffentlichen Vorführungen benutzt wird. Die verschiedensten Arten von Lautsprechern wurden ausprobiert. Auch wurde ein neuer Schreiber für Grammophonaufnahmen erarbeitet. Auf dem Gebiete der elektrischen Musik wurden weitere Erfahrungen gesammelt, sowie Kompositionsversuche mit elektrischen Stimmen gemacht. Ebenso sind die Arbeiten auf dem Gebiete des Tonfilmes (Lichtton und Nadelton) erfolgreich fortgeführt worden. Besonderes Interesse fanden die seit Oktober vorigen Jahres eingerichteten Lehrgänge für Rundfunkrede und Rundfunkmusik, deren Hörerzahl sich auf 184 Personen belief.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND.

Lotte Lehmann von der Staatsoper in Wien und Berlin gab im Théâtre des Champs Elisées in Paris ihr erstes diesjähriges Konzert, das wieder, wie alle früheren, begeisterten Beifall bei den das Theater bis auf den letzten Platz füllenden Zuhörern auslöste.

Im Konzertsaal Sgambati zu Rom fand nach langer Zeit wieder eine Aufführung von Haydns „Schöpfung" statt. Den Chor hatte die römische deutsche katholische Nationalkirche gestellt. Die Solisten waren Mitglieder der deutschen Kolonie.

Im Rahmen eines ersten Brahmsfestes in den Vereinigten Staaten, arrangiert vom Boston-Symphonie-Orchester unter Leitung seines Dirigenten Ssergei Kussewitzky spielte Artur Schnabel das B-dur-Konzert von Brahms mit sensationellem Erfolge. Nicht endenwollende Ovationen zwangen den Meister immer wieder aufs Podium. Bewunderung erntete auch der prachtvolle Bechstein-Flügel einer ersten deutschen Firma, was dem amerikanischen Konzertpublikum besonders interessant war, weil zum ersten Male in Amerika in einem offiziellen Konzert ein ausländischer Flügel gespielt wurde.

Dr. Rudolf Siegel (Krefeld) hat in Leningrad auf Einladung der Sowjet-Philharmonie eine Reihe von Orchesterkonzerten dirigiert. Er hat bei dieser Gelegenheit außer klassischen Werken den „Don Quijote" von Richard Strauß, die Erste Symphonie von Mahler und die Konzertmusik für Bläser von Hindemith mit starkem Erfolg zur Aufführung gebracht. Dr. Siegel ist von der Zentralstelle in Moskau zur Leitung von sechs weiteren Konzerten in Baku verpflichtet worden.

GMD. Prof. Ernst Wendel dirigierte erfolgreich sechs Konzerte in Leningrad.

In London erntete GMD. Ernst Weisbach aus Düsseldorf mit einem Konzert in der Albert-Hall starken Beifall.

Franz von Hoeßlin leitete vier Orchesterkonzerte in Göteborg und Stockholm mit größtem Erfolg.

In Paris hatten letzthin größere Erfolge: An der Oper: Kammersänger Walther Kirchhoff und Theodor Strack, beide von einer Amerikareise zurückkehrend. Im Konzertsaal: der Münchener Staatskapellmeister Karl Elmendorff sowie Bruno Walter.

Die Erstaufführung in Amerika des Werkes: „Vier sinfonische Zwischenspiele" aus „Intermezzo" von Richard Strauß für großes Orchester (Nr. 1. Reisefieber; Nr. 2. Träumerei am Kamin; Nr. 3. Am Spieltisch; Nr. 4. Fröhlicher Beschluß) erfolgt durch das Philadelphia Orchestra in Philadelphia.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Fritz Stege, Berlin. — Für den Verlag und den Anzeigenteil verantwortlich: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. — Redaktionelle Sendungen an: Redaktionelle Geschäftsstelle der „Zeitschrift für Musik" in Berlin W 30, Freisingerstr. 13. — Aufsätze und innere Anfragen an Dr. Alfred Heuß, Gaschwitz bei Leipzig, Gustav Meiselstraße 23. — Sendungen für den Verlag an: Verlag der „Zeitschrift für Musik", Gustav Bosse Verlag in Regensburg. — Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS, GASCHWITZ BEI LEIPZIG

Schriftleitung für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin W. 30, Freisingerstr. 13

Schriftleitung für Süddeutschland und Österreich: Gustav Bosse, Regensburg

97. JAHRG. BERLIN-LEIPZIG-REGENSBURG / JUNI 1930 HEFT 6

INHALT

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 4.—, Einzelheft RM. 1.50

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bezw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im Voraus zu bezahlen

INSERTIONSBEDINGUNGEN

Preise für Anzeigen: 1/1 Seite RM. 180.—, 1/2 Seite RM. 94.—, 1/4 Seite RM. 50.—, 1/8 Seite RM. 28.—, die einspalt. 68 mm breite Millimeterzeile kostet RM. 0.80. Bei Platzvorschrift 25% Aufschlag. Eine Anzeigenseite ist 203 mm hoch und 140 mm breit

Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349; Österr. Postsparkasse: Wien 156451

Aus neuerschienenen Büchern.

Aus dem Aufsatz: Musikalische Analyse und Wertidee von A. Schering. Jahrbuch C. F. Peters.

S. 18: Ich bin überzeugt, daß diese rationalistische [moderne] Analytik nur einen der vielen krampfartigen Ausbrüche unsrer Zeit bedeutet, zu etwas Neuem zu gelangen, und glaube, daß ihr weder längere Dauer noch eine Weiterbildung beschieden sein wird. Daß sie anregend und zum Nachdenken anregend gewirkt hat, steht außer Frage. Sie hat ein Problem gewaltsam wieder einmal aufleben lassen, das die ganze neuere Musikgeschichte durchzieht und sich dem Leib—Seele—Problem vergleichen läßt. Es stellt uns immer wieder vor die Entscheidung, ob es möglich ist, den Leib des Tonwerkes, wie er sich im Tonmaterial und dessen Anordnung inkarniert, zu trennen von seiner Seele und von dem, was über seine Zeitlichkeit triumphiert. Die Unmöglichkeit leuchtet ein, es sei denn, daß das Vorhandensein eines Seelischen, einer Gefühlspotenz, einer Expressivkraft, überhaupt geleugnet wird. Ein Leibliches kann nur immer beschrieben werden, ein Seelisches nur gedeutet werden. Jenes ist dauernd und unveränderlich, dieses ständigem Wechsel unterworfen. — Man muß der Gruppe der neueren Logosanalytiker den schweren Vorwurf machen, daß sie von diesem zweiten Tatbestand überhaupt keine Notiz nehmen, sondern wähnen, mit dem objektiven Erkenntnisideal der Naturwissenschaft allein das musikalische Kunstwerk bewältigen zu können. Beruht das bei ihnen auf der Ansicht, dieser zweite Problemkreis gehöre nicht in ihren Interessenbereich, so wäre das als freiwilliger und ehrlicher Verzicht anzuerkennen; meinen sie aber, daß er nebensächlich, ein Appell an die Unsachlichkeit und deshalb ihrer nicht würdig sei, dann müßte man es Hochmut nennen.

Aus: Geistige und tonale Grundlagen der modernen Musik usw. von Lotte Kallenbach.

S. 78: Seine (Schönbergs) Bedeutung liegt in seinem Ethos. Er gestattet sich kein willkürliches Herumschweifen durch das Chaos von Stimmungen, sondern sucht die folgerichtige Darstellung seiner schöpferischen Absichten zu verwirklichen. Darin liegt gleicherweise Psychologie wie Wertlogik einer Musik beschlossen. Alle Konzentrationsfähigkeit zum Zustandekommen einer schöpferischen Leistung ruht im Geiste des Schöpfers und kann daher keine Konvention sein. Das Material aber dient nur, es herrscht nicht. Auch in diesem Sinne versucht Schönberg der Beherrscher des Materials zu werden, ohne sich selbst beherrschen zu lassen. Darin liegt der Unterschied zur bisherigen Art des Musizierens, die dem Material diente, statt es zu beherrschen, vielmehr sich seine Beherrschung stets aufs neue zu erwerben. Die Psychologie der Zuhörer, die Schönbergsche oder ähnliche Musik ablehnen, wird sofort eindeutig klar, wenn man bedenkt, daß das Material und nicht die Absicht des Schöpfers auf sie wirkt. Würde die Absicht wirken, käme eine ganz andere Art von kritischer Einstellung in Betracht. Man würde dann empfinden, ob diese Absicht erfüllt ist oder nicht und erst davon müßten Ästhetik und Werturteil abhängig gemacht werden. (Teifi!!)

Preisausschreiben.

„Skizze für großes Orchester", das neueste Werk von Karl Hermann Pillney, dem durch sein „Divertimento für Klavier und Kammerorchester" auch als Komponist bekannt gewordenen Kölner Pianisten, erhielt anläßlich des „concours de composition musicale du Kursaal d'Ostende" den 10 000 Francs-Preis.

Der Deutsche literarisch-künstlerische Verein in Prag schreibt einen Preis von 1500 tschechischen Kronen für die beste Anregung zur künstlerischen und wirtschaftlichen Förderung und Sicherung des Deutschen Theaters in Prag und zwei weitere Preise von 1500 und 500 Kronen für ein instrumentales oder vokales Kammerwerk aus.

Der diesjährige Preis der Philharmonischen Gesellschaft in Laibach wurde an den Komponisten L. M. Skerjanc für das dreisätzige Werk „Preludio, Aria e Finale" für Streichorchester verliehen. Das Werk kommt demnächst in Laibach und Zagreb zur Aufführung.

Ehrungen.

Prof. Max Pauer, der Direktor des Leipziger Landeskonservatoriums, wurde zum Mitglied der Musikakademie Stockholm ernannt.

Fidelio F. Finke wurde vom Deutschen Musikpädagogischen Verband in Böhmen zum Ehrenmitglied ernannt. Ein Fonds zur Unterstützung bedürftiger Musiklehrer erhielt den Namen Fidelio F. Finke-Fonds.

Dem Komponisten Erich Wolfgang Korngold wurde der Titel eines Professors verliehen.

Um die Mittel für die Errichtung eines Denkmals für den französischen Komponisten Claude Debussy zu erhalten, wurde in Paris ein großes

Gala-Konzert von Werken des Komponisten veranstaltet. Bei dieser Gelegenheit wurde auch eine eigens für diesen Zweck angefertigte Debussy-Gedenkmedaille verkauft.

Im Heim der Berliner Liedertafel fand die feierliche Enthüllung einer Bronzebüste von Hugo Kaun, dem bekanntesten Männerchor-Komponisten, statt. Kaun, der selbst zugegen war, wurde von der Sängerschaft aufs herzlichste begrüßt. In einer von Chorvorträgen umrahmten Ansprache feierte ihn der Vorsitzende der Berliner Liedertafel Dr. Hönig als einen deutschen Arion, als den Sänger einer Zeit, die Männer seiner Art nötiger hätte, als je eine Zeit zuvor. Mit einem Dank an die Schöpferin der Büste Frau Martin-Müller endete die Feier.

Das erste Richard Wagner-Denkmal in der Tschechoslowakei. Eine hochanzuerkennende deutsche Kulturtat vollbrachte die industrierege, musikliebende Elbestadt Aussig, indem sie vor kurzem ein von Gedeon in München modelliertes Richard Wagnerdenkmal enthüllte. Die Festrede hielt der bekannte Wagnerpionier Tonkünstler Alfred Pellegrini aus Dresden, der in erster Linie auf die ethische Einstellung des Lebenswerkes Richard Wagners hinwies. Das Denkmal fand auf einem der schönsten Plätze der Stadt Aufstellung und macht einen überaus imposanten Eindruck. — Die Sudetendeutschen können auf die kulturelle Opferwilligkeit dieser Tat stolz sein, denn es gibt in Deutschland selbst in den Städten, mit denen des Meisters Kunst und Beziehungen eng verknüpft sind, noch recht beschämend wenig Standbilder seiner Persönlichkeit.

Der erste Musikpreis der Stadt München wurde bekanntlich an Professor Heinrich Kaminski verliehen. Die Überreichung der Urkunde, die vom Kunstmaler Nitsche gefertigt wurde, erfolgte nunmehr am 15. Mai durch Rechtsrat Dr. Hörburger und Stadtrat Deisenberger, die sich als Vertreter der Stadt nach Ried bei Benediktbeuren, dem Wohnsitze Prof. Kaminskis begeben hatten. Die Urkunde wird während der diesjährigen Jahresausstellung im Glaspalast der allgemeinen Besichtigung zugänglich gemacht werden.

Das Provinzialschulkollegium der Provinz Westfalen hat dem städtischen Generalmusikdirektor Dr. Richard v. Alpenburg „von amtswegen" für besondere Verdienste um die Musikerziehung in seinem Wirkungskreise die staatliche Anerkennung verliehen.

Verlagsnachrichten.

Der Vortrag „Sozialismus und Musik" von Walther Howard, gehalten für den „Bund freier Musiklehrkräfte", ist im Druck erschienen und durch den „Verlag für Kultur und Kunst" in Berlin-Hermsdorf zu beziehen.

Das Verzeichnis der Musiktagungen und Singwochen, die in diesem Sommersemester stattfinden werden, ist erschienen und gegen Einsendung von 15 Pf. Porto vom Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Berlin W 35, Potsdamerstr. 120 anzufordern. Der Umfang der auf diesem Gebiete geleisteten Arbeit ist wieder beträchtlich gestiegen. Das Sommerverzeichnis bringt fast doppelt soviele Lehrgänge wie das Verzeichnis vom letzten Winter.

Dr. Rudolf Bode, der Schöpfer der nach ihm benannten Ausdrucksgymnastik, übergab seine Zeitschrift „Rhythmus" dem Bärenreiter-Verlag in Kassel. Darin kommt die zunehmende Bedeutung der Bode-Gymnastik als Vorschule für musikalische Gestaltung deutlich zum Ausdruck.

Im Verlag von Th. Weichert erscheinen am 1. Juni die Briefe Richard Wagners an Mathilde Meier (1862—1878), hrsg. von Dr. Hans Scholz. Mathilde Meier, die Biebricher Freundin des Meisters, um deren Hand dieser mehrfach, noch in München, anhielt, starb vor zwanzig Jahren, am 30. Juni 1910. Die Briefe Wagners wurden zeitlebens wie ein Heiligtum von ihr gehütet und Hofrat Emil Steinbach in Mainz, zu dereinstiger Veröffentlichung übergeben, und zwar drei Monate nach dem Tode Cosima Wagners.

Graf Du Moulin Eckart's große „Cosima Wagner Biographie" (Drei Masken Verlag) wurde soeben vom Verlag Stock, Paris, für eine französische Ausgabe erworben. Eine englisch-amerikanische Ausgabe erscheint im Frühherbst bei Knopf, New-York.

In den Beiträgen zur Schulmusik, die Prof. Heinrich Martens und Dozent Dr. Richard Münnich von der Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin-Charlottenburg herausgeben, veröffentlicht Martens eben unter dem Titel „Musikdiktat" eine erste vollständige Darstellung der Gliederung und schulmäßigen Gestaltung des musikalischen Schreibwerks in der Schule. Dieses für den Musikunterricht so ungemein wichtige Schreibwerk, das in der Praxis nur allzu oft vernachlässigt wird, behandelt Martens vom Primitivsten bis zum Höchsten, seiner Verwendung im Musikdiktat. Er läßt in seinem Buche (bei Moritz Schauenburg in Lahr) einen praktischen Lehrgang mit Beispielen für den Grund- und Volksschullehrer, den Musiklehrer der höheren und Mittelschule folgen, um die Jugendmusikerziehung damit zu verstärken und zu verbessern.

Im Verlage der Sächsischen Posaunenmission, Dresden-A., Ferdinandstr. 16, erschien zu Ostern das bedeutsamste Werk, das aus der Turmsonatenliteratur erhalten ist, die „Hora Decima", 40 Turmsonaten von Johannes Pezelius, Leipzig 1670. Neu herausgegeben wurde das Werk in zwei Teilen, deren zweiter, die Sonaten 21—40 enthal-

VORANZEIGE

Gesangsmeister

Wilhelm Flam

unterrichtet

vom 15. Juli bis 30. September

in Ascona (Tessin),

Monte Verità

Voranmeldungen und Anfragen sind zu richten an das Sekretariat

Flam

Berlin-Charlottenburg 2

Schillerstraße 3

Klavier-Sonder-Kursus

Leonid Kreutzer

Potsdam

im Palast Barberina

4. Juli bis 2. August 1930



Prospekte durch

Verkehrs-Büro Potsdam

oder durch Musikalienhandlung

Alb. Stahl, Berlin, Bülowstr. 88

Städtisches Orchester in Stettin

zum 1. September 1930 gesucht

in Oper und Konzert routinierter vorzüglicher

2. Hornist u. 1. (Solo) Posaunist

Anstellung zunächst auf 1 Probejahr. Besoldung nach Gruppe 4c. Bewerbungen sind unter Beifügung eines Lebenslaufes, Zeugnisabschriften und eines Lichtbildes bis 1. Juni 1930 an die Theaterdeputation, Stettin, Stadthaus Grüne Schanze, zu richten. Probespiel auf besondere Einladung. Reisegeld 3. Klasse und Tagegelder nach ortsüblichen Sätzen. Die Ableistung des Probespiels verpflichtet zur Annahme des Vertrages.

tend, zuerſt erſcheint; doch wurde ſchon dieſem Teil das Titelblatt mit originellem Bild in Fakſimiledruck und das intereſſante Originalvorwort Pezels beigegeben. Der jetzt erſchienene Teil koſtet im Buchhandel Mk. 4.—.

Zeitſchriften-Schau

„Die Muſik“, Verlag Max Heſſe, Berlin-Schöneberg.

Beethovens erſte Oper, genauer, ſein erſter Opernplan wird im Märzheft dieſes Organs bekanntgegeben. Raoul Biberhofer iſt es in Wien gelungen, den Titel „Veſtas Feuer“ zu ermitteln, den Zauberflötenverfaſſer Emanuel Schikaneder als Textdichter feſtzuſtellen, den Operninhalt zu erforſchen und endlich klarzuſtellen, daß Beethoven ſich der Vertonung ſolange hingab, bis ihn der Fidelio-Stoff ſo mächtig packte, daß er ſeine Arbeit an „Veſtas Feuer“ einſtellte. Viele Kompoſitionsſkizzen des Meiſters, früher aufgefunden, aber unrichtig gedeutet, legen von ſeinem Ringen um die Vertonung Zeugnis ab. Schikaneders Text fand in Joſeph Weigl den muſikaliſchen Geſtalter. Das Werk ging im Fidelio-Jahr 1805 am Theater an der Wien erſtmalig in Szene. — Auch eine Mozart-Entdeckung bringt das gleiche Heft: ein bisher unbekanntes Rezitativ Mozarts zu ſeiner Bearbeitung von Händels „Meſſias“.

„Allgemeine Muſikzeitung“, 57. Jahrgang, Nr. 18. Adolf Dieſterweg: Individualität und Altersgrenze.

„Welches iſt der innere Grund, der für die Hinausſchiebung der Altersgrenze zugunſten der Lehrer an ſtaatlichen Hochſchulen gebieteriſch ſpricht? Es iſt unſeres Erachtens die Erwägung, daß die Lehrtätigkeit des Hochſchullehrers eine Individualleiſtung — oft eine ſolche im höchſten Sinne des Wortes — bedeutet, ja, daß die Perſönlichkeit des Dozenten in vielen Fällen ſchlechthin unerſetzlich iſt. Was man — in Preußen aus im weſentlichen praktiſchen Gründen, die aber überwiegend auf alle Hochſchullehrer zutreffen — dem wiſſenſchaftlichen Hochſchullehrer zubilligt, kann man dem muſikaliſchen Hochſchullehrer unmöglich vorenthalten. Hier einen Unterſchied zu machen, iſt eine durch nichts zu rechtfertigende Willkür.“

Beſprechungen

OTTO SINGER: „Perlen alter Meiſter“, (Band I) für Violine und Klavier. München, O. Halbreiter.

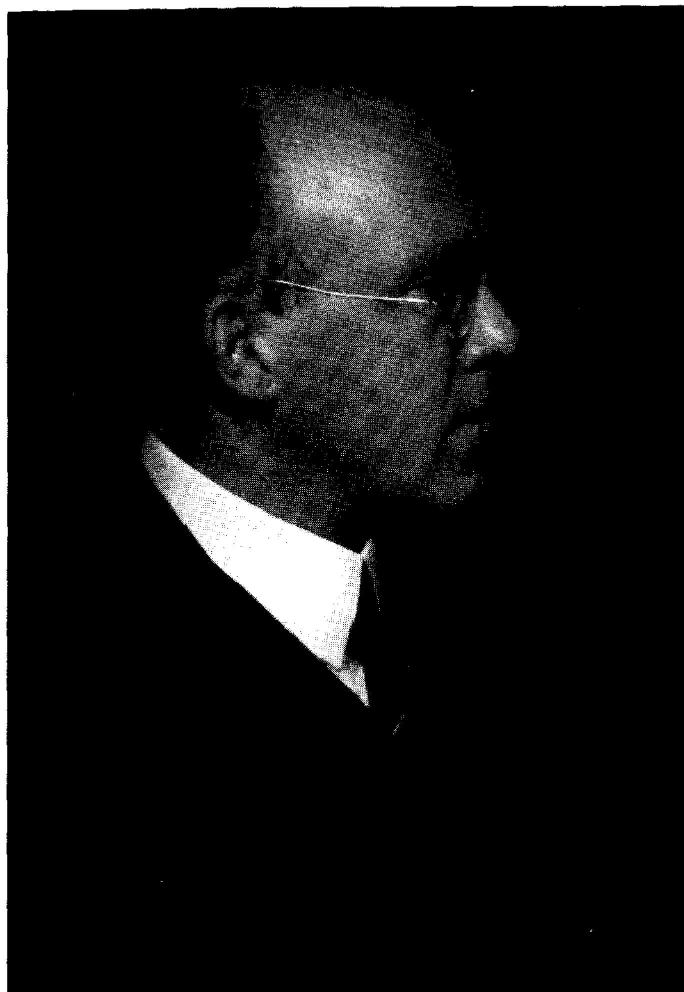
Der vorliegende I. Band enthält 5 wertvolle Stücke von Gluck, Händel, Scarlatti, Bach und Rameau und dürfte in Dilettantenkreiſen, denen Hausmuſik moderner Prägung nicht zuſagt, manche Freunde finden. Ein Sonderlob jedoch auch dem Verlag für die hervorragend ſchöne Leiſtung in Bezug auf Druck und äußere Ausſtattung! Rich. Paul.

EUGEN ANGERER: Aus Kindertagen. Fünf Kinderlieder, ein- oder zweiſtimmig mit Klavierbegleitung. Verlag Halbreiter, München.

Die Sprache dieſer Lieder iſt gewählt, aber nicht geſucht; ſie ſind modern, aber nicht volksfremd. Sympathiſches Empfinden, feiner Klangſinn, ſauberer Satz und originelle Geſtaltungsweiſe erfreuen auf jeder Seite. Kleine und große Sänger werden ihre Luſt haben an den feinen, natürlich und anſprechend geführten Geſangslinien und der Klavierbegleiter wird, ſelbſt wenn er ein anſpruchsvoller Muſiker ſein ſollte, ſich angezogen fühlen von dem klangſchönen, liebevoll durchgearbeiteten Begleitſatze. Für Schule und Haus eine dankenswerte Gabe. M. Dachs.

BIBLIOGRAPHIE der im Jahre 1929 in allen Kulturländern erſchienenen Bücher und Schriften über Muſik. Herausgegeben von Kurt Taut. 8°. 60 Seiten. M. 1.80. C. F. Peters 1930.

Zum erſten Male erſcheint die bereits im 26. Jahrgang ſtehende Bibliographie unabhängig von dem Jahrbuch der Muſikbibliothek Peters als Sonderdruck — eine Folge der wachſenden Anerkennung, der ſich dieſes wichtige Nachſchlagewerk erfreut. Ein erſtaunliches Material iſt in dieſem international wohl einzig daſtehenden Führer durch das muſikaliſche Schrifttum aller Kulturländer zuſammengetragen. Die praktiſche Bedeutung desſelben wird noch weſentlich durch die muſtergültige, überſichtliche Gruppierung der einzelnen Wiſſensgebiete — wir nennen: Lexica und Verzeichniſſe, Periodiſche Schriften, Geſchichte der Muſik, Biographien und Monographien, Allgemeine Muſiklehre, Aeſthetik, Pſychologiſches, Pädagogik, Kritik, Urheberrecht, Belletriſtik, Diſſertationen — mit ihren zahlreichen Unterabteilungen erhöht. — Dieſe Bibliographie wird nicht nur für öffentliche Bibliotheken, Muſikwiſſenſchaftler und Muſikſchriftſteller ein vielbenutzter Ratgeber ſein, ſondern auch jenen Muſikern unentbehrlich werden, denen es nicht gleichgültig iſt, was auf dem Gebiete ihrer Kunſt vorgeht, ſei es im allgemeinen oder im beſonderen. W. Weismann.



Walter Braunfels

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik
Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik“ von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt
HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS
Nachdrucke nur mit Genehmigung des Verlegers. Für unverlangte Manuskripte keine Gewähr

97. JAHRG. | BERLIN-LEIPZIG-REGENSBURG / JUNI 1930 | HEFT 6

Lebensabſchnitte.

Von Walter Braunfels, Köln.

Daß die Muſik ſchon in meiner früheſten Kindheit eine ganz große Rolle geſpielt hat, iſt mir von vielen, die es mitanſahen, bezeugt worden. Meine Mutter hat mir oft die Szene geſchildert, wie ich am Abend vor meinem erſten Geburtstage, da ich gerade etwas gehen konnte, auf meinem Kinderſtühlchen angefangen habe zu tanzen und dazu den damals ſehr beliebten Operettenſchlager geſungen habe: „Ach, ich hab' ſie ja nur auf die Schulter geküßt“, den ich offenbar von meiner Bonne nicht ſelten zu Gehör bekommen hatte und für den ich infolgedeſſen noch heute eine gewiſſe Zärtlichkeit bewahrt habe. Es waren aber natürlich nur die Töne, die ich angab; denn ſprechen lernte ich lange Zeit nicht und, da ich noch in meinem dritten Lebensjahre den ganzen Tag ohne Aufhören ſang und nicht ſprechen wollte, ſo hatten Tanten und Baſen begründete Urſache, an der Normalität meines Verſtandes zu zweifeln. Von meinem vierten Jahre an begann ich Klavier zu ſpielen, doch nicht auf den Taſten oder gar mit einzelnen Fingern, ſondern zunächſt nur auf dem Deckel, wozu ich die ausgedehnteſten ſinfoniſchen Fantaſien brüllte. Aber in jener Zeit war die Muſik nicht nur Glücksquelle für mich, ſondern ſie trat auch ſchon als ein böſer Dämon in mein Leben. Es gab damals in meiner Vaterſtadt viele ſchwarze Ungetüme, die auf Rädern herumgerollt wurden und die, wenn man ſie drehte, ein fürchterliches verſtimmtes Gewimmer laut ertönen ließen. Die Klavierorgel war es, die beſtimmt war, mir die Muſik in ſo frühen Jahren als Trägerin unheimlicher Beklemmungen erſcheinen zu laſſen. Eine törichte Magd ſagte mir einmal, als ich ungezogen war: „Wenn du nicht brav biſt, kommt die Klavierorgel und holt dich.“ Seitdem hatte ich auf lange hinaus keinen ganz ungetrübten Tag mehr. Immer wieder klang ſchneidend aus irgend einem Hofe dieſes Teufelsinſtrument und machte mich erblaſſen und unter die Schürze der Mutter mich verkriechen. Und ſo tief hatte die Erinnerung an dieſe Qual ſich in mich hineingefreſſen, daß ich als junger Mann in Rom, ohne es ſelbſt zu merken, immer, wenn ich die dort noch zahlreicheren Wimmerkäſten hörte, mit beſchleunigtem Schritt aus ihrem Tonbereich zu enteilen mich beſtrebte, ganz unbewußt, denn erſt ein Freund, der mich oft auf Wanderungen begleitete, bemerkte das Phänomen und machte mich darauf aufmerkſam.

Meine ganze Jugend war muſikerfüllt, ja muſikbeſeſſen. Mit fünf Jahren mußte ich anfangen, Klavier zu üben, und lernte da bald erkennen, daß Begabungen ſich aus ſehr ungleichen Elementen zuſammenſetzen; denn während ich ſchon mit ſieben Jahren Bachſche Inventionen auswendig ſpielte und wenig ſpäter Suiten und Partiten, las ich noch mit zwölf Jahren nicht

beſſer Noten als ein mäßig Begabter. Meine Mutter ſuchte meinen Widerſtand gegen ſyſtematiſches Arbeiten dadurch zu überwinden, daß ſie mir vorlas, wieviel Mozart habe üben müſſen, ja wie ihn ſein Vater an den Klavierſtuhl gebunden habe, wenn er nicht genug üben wollte, worauf ich empört erklärte: „Ich will aber kein Mozart werden!" Wieviel ſchöner war es doch, wenn ich, von der Schule heimgekehrt, an dem hohen Treppengeländer ſtand, deſſen Stützen dünne Eiſenſtäbe waren, um dann mit äußerſter Kraft auf das Geländer zu ſchlagen, dazu zu ſingen und in meinem Innerſten die farbenprächtigſte Sinfonie zu hören! Erſt mit zehn Jahren ließ ich von dieſer Kinderfantaſterei ab, da ich bemerkte, daß Erwachſene ſich gelegentlich darüber mokierten. Komponiert habe ich in dieſen Jahren viel, wenn man dieſe Verſuche komponieren nennen will. Auf dem Klavier kam ich ſchließlich doch auch raſch weiter, beſonders, ſeitdem ich in Percy Grainger einen Studienkameraden gefunden hatte, der, da er nicht wie ich ins Gymnaſium mußte, mich raſch zu überflügeln drohte. Wir beide mußten bei unſerem Lehrer James Kwaſt viel für zwei Klaviere ſpielen; zunächſt eine Clementi-Sonate, die uns aber viel zu ſimpel war, infolgedeſſen wir ſie nie anders übten, als indem der eine 1—1½ Takte vor dem anderen anfing. Mit mehr Ernſt gaben wir uns mit dem C-dur-Konzert von Bach ab, mit dem wir uns dann auch vor der Öffentlichkeit zeigen durften.

So ſchien denn für mein ſpäteres Leben kein anderer Inhalt denkbar als Muſik, und doch kam es anders. Mit der Pubertät trat eine große Wandlung ein. Die reiche Welt dichteriſcher Schöpfungen ſtrömte auf mich ein und nahm meine Fantaſie äußerſt in Anſpruch. Auch die großen Geſtalten der Geſchichte fingen an, mich zu beſchäftigen. Die wirtſchaftlichen Verhältniſſe erregten mein Intereſſe, und ich begann mich zu fragen, ob es denn nicht ein weit erſtrebenswerteres Ziel ſei, ein großer Staatsmann zu werden. Die Muſik aber verblaßte langſam vor meinem inneren Auge. Mag ſein, daß mir empfindſamem Knaben es ſich auf die Seele legte, daß die früher nur rein mir entgegengetretene Göttin nun oft in dem Zerrbild ſchlechter Opern begegnete. Denn meine Mutter war eine ſparſame Frau, und da wir von reichen Freunden ſehr oft eine Loge für die Oper bekamen, aber meiſtens nicht an den Tagen, an denen die beſten Sachen gegeben wurden, ſo meinte meine gute Mutter, es habe wohl auch noch ſpäter Zeit, daß ich den „Don Juan" oder die „Meiſterſinger" kennen lernte; ich ſolle vorläufig nur hören, wofür ich kein Geld auszugeben brauche. Jedenfalls war ich mit ſiebzehn Jahren ſo weit, daß ich meiner Mutter ſagte: „Wahrſcheinlich bin ich ſchon begabt genug, ein guter Muſiker zu werden, aber die Muſik iſt nicht ſchön genug, um ihr das Leben zu widmen." Und ſo trat dann das Seltſame ein, daß Mutter und Verwandte mich beſtürmten, doch ein Jahr wenigſtens noch nach dem Abitur Muſik zu ſtudieren, daß ich aber nicht wollte und mit achtzehn Jahren nach München zog, um dort an der Univerſität Jura und Volkswirtſchaft zu belegen. Doch kaum war ich zum erſten Male mir ſelbſt überlaſſen und zugleich in eine künſtleriſch ungemein anregende Atmoſphäre verſetzt, als der produktive Drang in mir mit elementarer Gewalt ſich durchbrach. Kollegs habe ich nur ſehr wenige beſucht. Aber oft verging wochenlang kein Tag, an dem ich nicht ein oder zwei Lieder komponiert hätte und vieles andere auch.

Über dieſe Jahre ſtärkſter Entwicklung gäbe es nun viel zu erzählen. Aber ich will hier keine Biographie ſchreiben, ſondern nur einige Lebensabſchnitte kurz umreißen. Es begann alſo zunächſt für mich die Zeit intenſivſter kompoſitoriſcher und pianiſtiſcher Studien, eine Zeit, in der die Jahre, in denen ich als Repetitor unter Mottl wirkte, als die ſchönſten in meiner Erinnerung ſtehen. Waren es doch auch die, in welchen ich meine Frau fand und in denen meine erſten großen Werke reiften. Meine Verheiratung und die gleichzeitige Aufführung meiner Jugendoper „Prinzeſſin Brambilla" in Stuttgart und München bilden den deutlichen Abſchluß dieſer Periode.

Es folgten glückliche Jahre innerer Sammlung und ruhigen Schaffens, die wieder abgelöſt wurden durch den ſchrecklichen Krieg, an den ich doch nicht mit Trauer zurückdenken kann,

weil ſich in ihm an mir jenes Wort erfüllte: daß nur derjenige, der ſein Leben wegwirft, es gewinnt.

Der Krieg ging zu Ende und wieder kam für mich ein Lebensabſchnitt völliger Zurückgezogenheit. Ich hauſte in einer kleinen Siedlung im Iſartal, und der zweite Akt der „Vögel", „Don Gil", „Don Juan-Variationen", „Te Deum" und noch verſchiedene andere Arbeiten waren die Frucht dieſer Jahre.

Kein größerer Gegenſatz denkbar als zu der Lebensperiode, in der ich jetzt mich befinde: an Stelle der Abgeſchiedenheit Leben in der Welt, an Stelle nur produktiven Schaffens Hingeben eines großen Teiles meiner Kraft in organiſatoriſchem und pädagogiſchem Wirken, von deſſen Ergebnis der in fünf Jahren aufgebaute Körper der neuen kölniſchen Hochſchule für Muſik und der Rheiniſchen Muſikſchule Zeugnis ablegt. Aber alles dies hat ſeinen Sinn. Es kommen die Jahre, da es demjenigen, der dazu ſich berufen fühlt, anſteht, in die Breite ausſtrömen zu laſſen, was er ſich ſelbſt geſammelt hat.

Ob dieſer Lebensabſchnitt der letzte iſt, das weiß nur Gott. Wenn ich wünſchen darf, ſo wünſche ich mir den letzten wieder ſtill und abſeits.

Walter Braunfels.

Von Walter Berten, Eſſen.

Qualitative und originale Bedeutung des Werks und der Perſönlichkeit Walter Braunfels' berechtigen und verpflichten zu einer außerordentlichen Betrachtung. In dieſer Erſcheinung begegnet uns einer der geiſtigen Führer dieſer Zeit; in dieſem Werk eine überraſchende Vielfalt, Fülle und Weite muſikaliſcher Schöpfung abſoluten Wertes. Aus ſeltener Univerſalität von Natur und Kultur wirkt hier die Kraft, über ſich hinaus in jeder Berührung neues Leben zu wecken.

Es muß begrenzt bleiben, das Bild dieſes Werks und dieſer Perſönlichkeit ſo zu umreißen, wie es gerecht wäre. Es iſt von einer vielfältigen und reichen Univerſalität; dazu fließender, ſtets in ſich verjüngter Lebendigkeit, daß es ſchon ein Unzulängliches bleiben muß: dieſe Bewegung, dieſes Bewegtſein und Bewegen im deutungsbegrenzten, worterſtarrten Schriftbild feſtzulegen. Es bleibt neben viel Unſagbarem (durch Werk und Perſönlichkeit allein mitteilbar) der reizvolle Verſuch: die Einheit der Erſcheinung zu ſuchen, um von hier aus das Einzelne in hellerem Lichte zu ſehen.

Vom Wegbeginn an iſt dieſe Einheit da und zeigt ſich als ein Organiſches, als ein natürliches Werden aus Berufung und Gnade, aus Schau und Kampf. In einer klaſſiſchen Reife, deren Sommer jetzt leuchtenden Mittag zeigt, wächſt ein Werk aus dem andern; immer reifer in Schau und Formung. Sie gleichen ſich und ſind doch ein jedes neu — wie die Blüten und Früchte eines Stammes. Nichts von der Serie mechaniſcher Produktion, wie überhaupt Mechaniſches dieſem Schaffen fremd bleibt. Denn es wirkt hier ein unmittelbar Zeugendes, ein primär Künſtleriſches. Eine Auseinanderſetzung mit dem Metaphyſiſchen und Menſchlichen, die in ſeltener Harmonie ſich ungebrochen im Seeliſch-Geiſtigen wie Klangſinnlichen entzündet und — als individualitätsgelöſtes Kunſtwerk für ſich — erfüllt.

* * *

Sein Geburtsjahr — 1882 zu Frankfurt a. M — ſtellt Braunfels zwiſchen zwei Generationen, ohne daß er einer von beiden parteiiſch zugehörte; zwiſchen zwei Zeiten, deren Gutes ſich in ihm vereint; zwiſchen zwei muſikaliſche Stilhaltungen, an deren Gegenſätzlichkeit er nicht, wie viele, zerbricht, ſondern wächſt und zu einem ſynthetiſch Eigenen kommt. Dieſer eigene Stil iſt mehr als „Verbindung", „Brücke", iſt in ſich ſelbſt ein Ganzes, in ſich Wertbeſtimmtes; iſt im Sinne der größeren Entwicklung (was immer nur Wandlung heißen kann) ein Organiſches mit natürlichem „Geſtern", „Heute" und „Morgen".

Er wächst heran in einem Elternhaus, das von der hohen geistigen Kultur der väterlichen Gelehrtenstube seine Note erhält. Ein warmer und zupackender Sinn für die Lebensrealität behütet vor ästhetischer Abstraktion; der junge Student wendet sich sogar dem Studium der Volkswirtschaft zu. Aber bald entscheidet für immer und ganz der Zwang musikalischer Berufung. Studien bei Kwast und Leschetizky in Frankfurt, bei Nawratil in Wien, bei Thuille in München. In Adolf Hildebrands Tochter findet er seine Schicksalsgefährtin; die künstlerische Geistigkeit dieses Kreises begegnet sich in fruchtbarer Ergänzung mit der seinigen. Alles wird zum Schicksal, das im Werk individualitätsgelöste, absolute Gestalt wird. Braunfels' Persönlichkeit und Schaffen ist kulturverwurzelt; er steht der Natur zu nahe, als daß er den Sinn des Werdens und Vergehens, des Vergangenen und damit erst des Künftigen nicht wüßte. Alles geistig Lebendige, künstlerisch Qualitätsbestimmte bewegt seine egozentrisch gesammelte Universalität; unbeirrbarer künstlerischer Instinkt findet die Reibungsfläche, und waches, lebendiges künstlerisches Temperament, reiche Intuition entzünden das Schöpferische. Es ist das Geistige (nicht das Literarische), das den Anstoß gibt zu seinen musikabsoluten Variationen; er unterscheidet sich hier deutlich von Richard Strauß und berührt sich — nicht nur hier — mit der Geistigkeit Busonis. Er ist unmittelbar Musiker, aber ein Musiker, der Kultur, Geistigkeit als Einheit erkennt. Es ist keines unter seinen großen Werken, dessen Ideeninhalt nicht Ausdruck der Kultur einer Zeit, nicht Erkenntnis eines weltbetrachtenden Geistes darstellt. Seine geistlichen Chorwerke erwachsen aus kultischem Mutterboden; E. T. A. Hoffmann, de Coster, Aristophanes, Tirso de Molina sind die ersten Ordner und Denker seiner Opernstoffe, die er neu formt; Busoni und Nietzsche stehen ihm darin nahe, wie er sie sieht und formt. Kultur ist ein lebendig Formendes in Braunfels' Einzel- und Gesamtwerk; die bereits gegebenen und der weitere Hinweis auf die geistigen Traditionen, die er künstlerisch fortführt: von Mozart, Beethoven über Berlioz, Liszt, Strauß und Pfitzner bis zum Eigenstil, der auf fundiertem Grunde Wesentliches der Neuen Musik harmonisch und aus natürlicher Synthese in sich begreift, — können die tieferen Zusammenhänge und Kräfte nicht erschöpfen.

Dieses Kulturbewußtsein ist tief verwurzelt in einer warmen Natur-Verbundenheit; sein Werk wächst so aus Geist und Blut. 1919—25 lebt er, nachdem er das Schicksal des Kriegs an der Front miterlebte, in Holzen im Isartal; hier, der mütterlichen Erde nah, in dieser schöpferischen Stille wird und reift sein Werk. Von hier aus gehen die ersten großen Werke in die Welt, den jungen Ruhm begründend; von hier aus holt man ihn als einen außerordentlichen, ebenso geistvollen wie musikantischen Pianisten in die Konzertsäle; hier klären sich die Anschauungen, reifen die Erkenntnisse, wie er sie 1920 in einem bedeutungsvollen Auffatz „Empfindung und Form bei Beethoven" als grundsätzlich gewichtiges Bekenntnis zu Beethovens 150. Geburtstag in den „Münchener Neuesten Nachrichten" ausspricht. 1925 erfolgt seine Berufung als Direktor der Hochschule für Musik in Köln. Aber auch hier, nun als eine gereifte Persönlichkeit, in der Großstadt, wirkend im „Betrieb", bleibt als zu seinem Wesen gehörig die Naturverbundenheit und die ewige Sehnsucht des Deutschen nach Kraftsammlung in der warmen, hellen, heiteren Schönheit des Südens. Und so wie Nietzsche „den Süden liebt, als eine große Schule der Genesung im Geistigsten und Sinnlichsten, als eine unbändige Sonnenfülle und Sonnenverklärung", — so blüht er in der Musik seiner Opern „Die Vögel", „Don Gil" und „Galatea". Unter seinen Bühnenwerken ist keins, in dem die Natur als Wald, Himmel, Erde, Meer und Tier nicht Wesensbestandteil des Ganzen ist. Und wo es nicht so wort- und sinneindeutig bestimmt ist, in seiner absoluten Musik, wirkt es nicht minder als organische Ordnung. Die einheitliche Kraft seines Schaffens ist eben diese seltene und glückliche Harmonie aus Natur und Kultur. Und das Göttliche und Menschliche ist dessen Ausgang; die lebendig geschaute Welt und nicht die abstrakte Idee. Er selbst bekennt: „Schaffen ist für mich Sehen, eine Welt so deutlich sehen, daß der musikalische Einfall — zunächst oft als formaler — daraus entspringt, bis oft als Letztes die einzelne thematische Gestaltung sich entwickelt. Die Stufenleiter wäre also: Welt, Form, Linie, Farbe."

* * *

„Der Einzelmenſch iſt wenig, aber was außer ihm iſt, iſt groß. Nur zu ſchauen gilt es und zu geſtalten, was außer dem Einzelnen webt, größer iſt wie der Einzelne." — Freilich: „nur eine große Seele vermag ſchließlich das außer ihr ſeiende Große ſchauend zu ergreifen", — bewegt von jener „Sehnſucht, die den Menſchen erfüllt, los ſich zu löſen von der Erde und über unſerer begrenzten Zeitlichkeit etwas zu ſuchen, das uns reiner beglücke, als es dieſe Erde vermag" (Ausſprüche des Komponiſten). Schauend ergreifen, Ergriffenes ergriffen und doch in vollkommener handwerklicher Erfüllung, vollendeter Form allen mitzuteilen und jener menſchlichen Sehnſucht nach dem Abſoluten, in Schönheit Bewegten Ausdruck zu geben, das iſt im letzten ſein Werk. Dieſe abſolute ethiſche Idee, die Urſprung ſeines Werks iſt und ihr Weſensteil wird, der hohe Grad idee-erfüllenden, idee-entſprechenden Geſtaltungsvermögens, die ungewöhnliche Intenſität des Schauens und Formens — kurz: die reine geiſtig-künſtleriſche Qualität ſeines Werks macht es im wohlverſtandenen Sinne ſtilunabhängig. Allein entſcheidend ſind Werkqualität und Echtheit in ſich. („Alle große Kunſt gehört zuſammen und widerſpricht ſich nicht.")

Braunfels iſt ebenſowenig „materialſchöpferiſch" wie vergleichsweiſe Mozart, Wagner oder Pfitzner. Unſere Zeit techniſch-mechaniſtiſcher Haltung aber identifiziert unberechtigt zumeiſt materialſchöpferiſch mit ſchöpferiſch oder fortſchrittlich ſchlechthin. Als ob Schöpferiſchſein material- und nicht geiſtbeſtimmt wäre! Als ob Fortſchritt nur ſtoffbedingt ſei! Über „neu" und „ſchöpferiſch" äußert ſich Braunfels einmal: „Neuheit bezieht ſich auf die materielle Welt, Schöpferiſchkeit auf die immaterielle. — Neu hat mit dem Intellekt zu tun, ſchöpferiſch mit der Intuition. — Ein bisher nicht bekannter Akkord wird gefunden: Neuheit; es kommt einer und ſtellt ihn an den richtigen Platz: Schöpferiſchkeit. Liſzt iſt als Materialfinder in hohem Maße neu; Wagner aber hat erſt dies Material ſchöpferiſch verwandt." —

Es war verſtändlich, wenn auch nicht begründet, daß in dieſer großen und bewegten Evolution zu einer Neuen Muſik bisher dieſe Begriffe zeitweilig getrübt waren und das „Neue" mehr als das „Schöpferiſche" gewertet wurde. Nun, da die Entwicklung zu einer geſunden, traditionsverbundenen Muſik natürlicher Zeitwandlung, zu einer Klärung gediehen iſt, die, richtungsunabhängig, eine klare Scheidung nach der allein beſtimmenden Qualität und Subſtanz nicht nur möglich, ſondern auch zur Pflicht macht, dürfte allmählich denen Recht geſchehen, deren Werk nicht eben im zeitlich-modiſchen Sinne „neu", aber (weſentlicher!) „ſchöpferiſch" war. Es iſt eine der verwirrendſten Eigentümlichkeiten der letzten Übergangszeit, daß man nicht nach Idee und Subſtanz, Potenz und Können den Wert des Kunſtwerks beſtimmte, ſondern nach ſeiner Stilhaltung. Keine Zeit kann in menſchlicher Schöpfung Tieferes, Größeres bringen, als nicht ſchon da war; es gibt keine künſtleriſche (vielleicht: nur techniſche) Entwicklung im Sinne geſteigerten Wertes. Es kann nur darauf ankommen, daß ein künſtleriſch Berufener als tiefe und lebendige Perſönlichkeit (und eine ſolche hat immer organiſche Verbindung mit Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft) ſchöpferiſch ein Allgemeinbewegendes, Allgemeinmenſchliches in vollendeter handwerklicher Form als ein Einmaliges, Echtes und Ganzes ſo ausſpricht, daß es ich-befreit, als ein neues Leben für ſich, allen gegeben iſt. —

Die klangliche Entwicklungslinie im Schaffen Braunfels' geht ganz natürlich aus von der Haltung der Münchener Schule, die ſchnell durchbrochen wurde und zur eigenen Note wuchs, die ſich von Werk zu Werk ſtileigener zeigte und in den letztvorliegenden Opera von einer in Wiſſen, Können und Müſſen organiſch gewordenen und ideebedingten tonalen Freiheit iſt, die, immer ſinnvoll-ſinnliche Muſik, hier im Klanglichen, wie manches ſonſt im Geiſtigen und Formalen, einer „jungen Klaſſizität" ſehr nahe ſteht. Der Entwicklungsweg führt über Berührungen mit dem Klaſſizismus Brahmſens, der Phantaſtik Berlioz', der Romantik Pfitzners; Berührungen, die zu Auseinanderſetzungen werden und zur Freiheit des Eigenen führen. Im Grunde iſt es die Erſcheinung Beethovens, die im Geiſtigen Ausgang und Mittelpunkt ſeiner „Tradition" wird. Doppelt reizvoll und fruchtbar, weil „die kühne und freie improviſatoriſche Konzeption und Ausführung ſeiner beſten Werke" ſcheinbar jenem Beethovenſchen Form-

willen nicht entſpricht, tatſächlich aber Braunfels' meiſterhafte Formungskraft darlegt. In dem bereits erwähnten Auffatz des Komponiſten über „Empfindung und Form bei Beethoven", der zur Erkenntnis ſeines Schaffens letzte Deutungen gibt, ſtehen folgende Sätze:

„Da der muſikaliſche Ausdruck ungeformt chaotiſch werden muß und um ſo mehr chaotiſcher, je ſubjektiver er iſt, ſo war, je tiefer Beethoven die zu erzielende Harmonie von Form und Empfindung erfaßte, eine um ſo vollkommenere Erfüllung der Form an ſich ihm Bedürfnis. Nichts verkehrter als die Anſchauung, Beethoven hätte, weil er wie alle großen Männer in der Zeit des autonom gewordenen Ichs ſubjektiv und wie alle Muſiker dramatiſch empfand, nun etwa durch programmatiſche Momente in der Formgebung ſich beſtimmen laſſen. Jeder Muſiker zwar bedarf zum Schaffen gewiſſer Realitätsaſſoziationen und ich will nicht leugnen, daß auch Beethoven ihrer bedurfte, ihr vielleicht in einer Oberſchicht ſeines Bewußtſeins auch Bedeutung beilegte, aber beſtimmend für ſeine Form waren ſie nicht. Ein Muſterbeiſpiel für das, was ich meine, iſt der Schlußſatz der Klavierſonate Op. 110. Sein Aufbau iſt kurz folgender: Introduzione (Rezitativ), Arioso dolente (klagender Geſang) — Fuge (Allegro ma non troppo) — Arioso (ermattend, klagend) — Umkehrung der Fuge. Offenbar iſt dieſer Aufbau aus einem dramatiſchen Empfinden geboren, aber nicht an ein zu Grunde liegendes ſpezielles Programm darf man dabei denken als vielmehr an die Empfindungen einer zwiſchen Schmerz und Troſt, neuer Ohnmacht und neuem gläubigem Aufſchwung hin- und hergeworfenen Seele. Iſt nun aber die Form durch dieſes „Programm", als einem von außen her Kommenden beſtimmt? Durchaus nicht. Der Geſamtaufbau wird vielmehr diktiert durch die Farben- oder wenn man will Gewichtsempfindung des Komponiſten, der den Begriff „Fuge" durch den Platz, an dem ſie ſteht, in ein beſonderes Licht ſetzen will, und zugleich das Doppelproblem Adagio-Finale zu einer neuen höheren Einheit geſtalten will. Dabei geht der Einzelbau der Fugen ganz in der Löſung der formalen Probleme auf. Wie Beethoven hier mit dem Begriff „Fuge" gerungen hat, bis er ihn zu dieſer herrlichen Löſung zu führen vermochte, darüber kann ich mich hier nicht verbreitern. Betonen möchte ich nur noch eines: die Beethovenſche Fuge will nicht nur vollkommen die linearen und Gewichtsanforderungen der Fugenform erfüllen, nicht iſt, wie bei Bach, das Leben den Stimmen allein überlaſſen, die, ſozuſagen ihren inneren Geſetzen folgend, das tun, was ſie von ſich aus tun müſſen, und von ihrem Schöpfer nur in Weltenſchöpferart gelenkt werden, ſo nämlich, daß er nur ſorge, daß die ewige Harmonie ſich erfülle; nein, entſprechend der Höhe, die die muſikaliſche Entwicklung unter Beethoven genommen hat, daß nämlich Empfindung und Form die höchſtmögliche Homogenität erreichen müſſen, wird der Verlauf der Fuge nun in jedem Augenblick durch ſeeliſche Emanationen beſtimmt: die Fuge folgt in jedem Augenblick dem dramatiſchen Seelenleben des Komponiſten. In jedem Augenblicke alſo iſt das Muſikſtück formvollendet und bis ins Letzte empfindungsvoll gefühlt. . . . . Wir haben zu trachten, daß wir das Lebendige in der Form erfaſſen."

* * *

Dieſe Erkenntnis des Komponiſten, die als ein Bekenntnis geſehen werden darf, hilft ungemein, ſein eignes Werk, vornehmlich ſeine abſolute Muſik, in gerechter Würdigung zu ſehen, zu verſtehen. Wir deuteten oben bereits an, daß ihn von der literariſch beſtimmten Programmuſik, eines Richard Strauß z. B., ein Weſentliches im Geiſtigen trenne. Hier gilt auch ein Wort Max Hehemanns: „Es gibt Dinge bei Braunfels, deren Verwandtſchaft man wohl nachweiſen kann, die aber ganz urſprünglich und echt ſind, und oft klobig und ungeſtüm, gleichſam als Fabelweſen in die moderne Muſik hineinragen. Man fragt ſich dann, wie es möglich ſei, daß heute jemandem etwas Derartiges und dazu Originales noch einfalle. Seltſam, wie bei Braunfels noch das grandios Phantaſtiſche von Berlioz nachwirkt, manchmal als ſtiliſtiſche Tendenz, oft aber auch als Geſtaltungswunder aus gleichen Bezirken myſtiſchen Schauens. Wobei Braunfels immer den Vorteil der kulturreicheren Perſönlichkeit hat." — Die-

ses Geistige und Schöpferische ist eben das Streben nach höchstmöglicher Homogenität von Empfindung und Form! Also: weder „romantisch" im Sinne des 19. Jahrhunderts, noch „sachlich" in der spielerischen Füllung bloßer Formbegriffe, wie es einem richtungsbegrenzten Teile im heutigen Schaffen entspricht. Und das ist das Beglückende: dieses „formgefaßte Leben" ist ebenso in der ethisch fundierten Empfindung substantiell gefüllt wie in der meisterlichen Form potenziert gestaltet. —

Die großen ORCHESTERWERKE zeugen dafür. Eines der meistaufgeführten zeitgenössischer Produktion überhaupt und für Braunfels' Schaffen höchst charakteristisches ist das zu Kriegsbeginn entstandene „Phantastische Erscheinungen eines Themas von Berlioz". Ein durchaus musikabsolutes Werk ohne „poetische Idee". Wie auch „Don Juan", eine klassisch-romantische Phantasmagorie für Orchester (die Sinndeutung des Untertitels erklärt sich im Hinweis auf das Helena-Zwischenspiel in „Faust" II), Variationswerke, für die Braunfels einen eigenen Stil fand. In den 1909 bereits entstandenen „Sinfonischen Variationen über ein altfranzösisches Kinderlied" wird noch nach traditioneller Analogie in schlicht ansprechender Weise ein gegebenes Thema materialiter vielfältig und kunstvoll gewandelt. In den späteren „Berlioz-Erscheinungen" und im „Don Juan" wird das gegebene Thema (die Fin che dal vino-Melodie aus Mozarts „Don Juan", bezw. Mephistos „Floh"-Lied aus „Fausts Verdammung" von Berlioz) zum Anlaß völlig neuer Musikformungen geistvollster Art, und zwar schöpferischer und nicht nur variierender Intuition. Das stofflich Gegebene wird nicht so sehr verwandt im Sinne einer Änderung des Themas, einer zerlegenden oder kombinierenden Spiegelung, als vielmehr zur Entzündung einer höchst fruchtbaren Phantasie, die jeder neuen „Erscheinung" aus eigener Schau ein eigenes Gesicht gibt. In Ursache und Wirkung ein Musikalisch-Geistiges — nicht Poetisch-Literarisches. Gewiß bleiben Einzel-„Variationen" doch Variationen in einem erhöhten und besonderen Sinn. Und wie die Berlioz-Erscheinungen im Grunde eine verkappte Sinfonie darstellen, so die Mozart-Variationen ein verkapptes dämonisches Don Juan-Drama ohne Worte und Szene. Wir haben in diesen Werken eine Kulmination der musikalischen und psychologischen Entwicklung des Variationsstils über Regers mächtigen Anstoß hinaus (vielleicht bis zur „Krise") zu erkennen. Durch die geistig und musikalisch außerordentliche Persönlichkeit Braunfels' ist hier ein durchaus Festes, Gebundenes, aber auch in sich schon so Vollendetes gegeben, daß eine Weiterentwicklung auf diesem Wege über diese Höhepunkte hinaus wohl kaum außerhalb dieser Schöpferindividualität möglich sein wird. (Ein dem „Tristan" analoger Fall.)

1925 gelangt als Opus 36 „Präludium und Fuge für Orchester" zur Uraufführung und überrascht wieder durch eine neue, eigenartige Physiognomie. Eine seit Reger beispiellose Meisterschaft des Könnens verbindet barock-vorklassische Erbschaft mit neuem Harmonieempfinden, entdeckt für das moderne Orchester (das jeweils von Braunfels mit seltener Virtuosität beherrscht wird, aber immer Musikalischem und Geistigem dienend bleibt, ohne je ins Technisch-Artistische als Selbstzweck abzugleiten) die Möglichkeit, den Bachschen Orgelstil arteigen klingend zu machen. Geist, Laune und Spielfreude eint sich mit fantastischer Schau, heroisches Pathos (Präludium) mit skurilem Humor (Fuge); fesselnd „trotz" kompliziertester Kontrapunktik; kühn und dabei sicher in jedem Griff.

Und wieder eine neue Welt: das Orgelkonzert. Nicht nur weil (ad lib.) ein Knabenchor vokale Elemente zuträgt, mehr: weil der ténor dieses außerordentlichen Werks wieder eine Auseinandersetzung mit dem Metaphysischen zu sein scheint, steht es den großen geistlichen Chorwerken nahe. Es ist aus einer schmerzlichen Stimmung, aus tiefer Depression entstanden — und doch weit mehr geworden als subjektivistischer Ausdruck einer qualvollen Lebenszeit: ein individualitätsgelöstes, absolutes Kunstwerk: ernst, herb, schwer und als eine schöpferische Tat dennoch positivistisch aufrichtend. Der Orgel sind Trompeten, Posaunen und das Streichorchester gegenübergestellt. „Daß ich einen Knabenchor verwende, mag auf den ersten Blick befremden. Es geschah vor allem, um dem zweiten Satz, dem Mittelpunkt des

Werks, der als ein großes Choralvorſpiel aufgebaut iſt, durch den von den Knaben am Schluß intonierten Choral die ſchönſte Krönung zu geben, und dann konnte ich es mir nicht verſagen, ſie am Schluß der phantaſtiſch aufgetürmten Doppelfuge, die das Finale bildet, als Träger eines weiteren Chorals mitſprechen zu laſſen. Über die Form des erſten Satzes wäre nur zu ſagen, daß er ganz tokkatenhaft gehalten iſt und verſucht, durch eine ausgedehnte Kadenz der Orgel, die im übrigen noch durch ein ſelbſtändiges Interludium zur beſonderen Geltung kommt, eine möglichſt dominierende Stellung einzuräumen." — Das gehaltvolle, 1928 entſtandene Werk, beſtimmt eine der wichtigſten Stationen im Schaffen Braunfels', es gehört gewiß nicht zu den Werken, die die Popularität der Berlioz-Variationen erreichen, aber es iſt eines der wertvollſten, die er ſchrieb.

Als letztentſtandenes Orcheſterwerk iſt das „Funk-Divertimento" noch zu nennen. Auch dieſes Opus trägt wieder eigene Züge: knappe Sätze voll komprimierter kammermuſikaliſcher Feinheiten, intereſſant auch in der durchſichtigen Inſtrumentation. Hier und in der zeitnah entſtandenen Oper „Galatea" ſetzt eine Stilwandlung ein, die das Geſamtwerkbild um überraſchende Züge einer neuen Haltung im Sinne der „jungen Klaſſizität" bereichert.

Von den Frühwerken für Orcheſter ſeien genannt: die „Serenade" — liebenswürdig, muſikantiſch, einfallreich —, die „Karnevals-Ouvertüre" (zu E. T. A. Hoffmanns „Prinzeſſin Brambilla"), die in ihrem Brio und Witz lebendig blieb, und das „Klavierkonzert".

* * *

Nach dem erſchütternden Erlebnis des Kriegs ſuchte man erneut religiöſe Bindung; nachdem das ſpiritiſtiſche Experimentieren enttäuſcht unddie Übertreibung des Sport, die Überſchätzung des Leiblichen, die Anbetung der Mechanik und Technik das Seeliſche noch weiter unterbunden hatte, den tieferen metaphyſiſchen Sinn des Lebens. Es wird immer ſtärker offenbar, daß im zeitgenöſſiſchen Schaffen, in größtem Gegenſatz zu Jazz und bloßem Material-Muſizieren, Kräfte wirkſam ſind, die jenen metaphyſiſchen Kern der Kunſt nicht nur nicht aufgeben, ſondern ihm neuen Ausdruck geben wollen. Die großen geiſtlichen CHORWERKE Walter Braunfels' erfaſſen und geſtalten ihn in überwältigender künſtleriſcher Formung; und mit dem eminenten, rein muſikaliſchen Wert iſt ihre Bedeutung nicht erſchöpft. Das geheiligte Wort bedeutet hier mehr als nur Anlaß zum Muſizieren; gregorianiſches Melos wirkt hier verbindlicher als nur zur Anregung neuer ſchöpferiſcher Intuition; kultiſche Form wird im tieferen Sinne lebendig als nur als Grundlage neuer künſtleriſcher Geſtaltung. Künſtleriſche Tat gilt hier als Ausdruck einer religiöſen Konfeſſion, eines hohen ethiſchen Bewußtſeins, eines metaphyſiſchen Sinnſuchens, das der beſten und reinſten Sehnſucht dieſer Zeit entſpricht.

1910 entſteht die „Offenbarung Johannis, Kapitel VI." — 1921 das „Te Deum" — 1926 die „Große Meſſe". — Die Worte, die der Meiſter ſeinem „Te Deum" vorausſchickte, geben tiefere Sinndeutung auch für ſeine anderen geiſtlichen Chorwerke:

> „Viel ließe ſich über ein „Te Deum" ſagen: über Textgeſtaltung, Formprobleme, Ausdrucksprobleme, viel mehr noch über den Sinn eines „Te Deum" in dieſer Zeit. Nur kurz ſei angedeutet: nicht um ein geiſtiges oder formelles Problem handelt es ſich hier, das nun auf irgendeine — ſo will es doch dieſe Zeit? — möglichſt perſönliche Weiſe gelöſt werden ſoll; ich habe an artiſtiſche Fragen bei dieſem Werk nie gedacht. An was alſo? In früheren Zeiten waren die kirchlichen Dinge allgemein lebendig, getragen durch eine Religioſität, die dem Volke war wie tägliches Brot. Wer damals geiſtliche Muſik ſchrieb, dem wäre geglaubt worden, auch wenn er ſelbſt nicht daran glaubte; er brauchte nicht zu überzeugen, brauchte an religiöſem Gehalt nur zu übermitteln, was allgemein da war. Heutzutage iſt das nicht mehr ſo. Religion iſt für ſehr viele ein rein kultureller Faktor geworden oder ein hiſtoriſch zu betrachtender und zurzeit unendlich ins Perſönliche zerſpaltener transzendentaler Drang. Wer die Worte des „Te Deum" mit Bewußtſein lieſt, wird ſich aber ſagen müſſen, daß heutzutage nur der ſie zu vertonen ein Recht hat, der ſie glaubt.

Man nehme dies „Te Deum“ alſo nicht mit der Weitherzigkeit einer aufgeklärten Zeit als ein Stück, das vom Material her materialiter zu beurteilen ſei, ſondern mache ſich klar, daß es, ohne einer muſikaliſchen Wertung entgehen zu wollen, doch nicht rein muſikaliſch beurteilt werden kann. Es iſt aus Überzeugung geboren, und das, was hier geſehen iſt, wird richtig auch nur von Überzeugten mitgeſehen werden.

Daß bei dieſem Stück die Mittel groß, die ſeeliſche Anſpannung der Mitwirkenden aber noch größer ſein muß, verlangt die Sache. Der Chor kann die Worte nicht deutlich genug ſprechen, den ihnen innewohnenden Ausdrucksgehalt — in ſeinem Wechſel von jubelnd bekennendem Lob, Verſenkung, Angſt, Flehen, Erlöſungszuverſicht — nicht geſteigert genug deklamieren. Man denke ein wenig an die großen Kirchenſchöpfungen des Barock, und man wird fühlen, was muſikaliſch hier gemeint iſt.“

Dieſes „Te Deum“ iſt wie die „Offenbarung“ ein Bekenntniswerk von unerhörter Größe und Gewalt des Ausdrucks. Ein al fresco-Wurf grandioſer Exſtaſe. Atemloſe Chorrufe, weite Koloraturbogen, Anforderungen bis zur Grenze des Singvermögens; dazu Orcheſter, Orgel, zwei Klaviere und fünf Glocken. Kühn gegipfelte Steigerungen: eine viſionäre Schau in ſcharfen Kontraſten — und doch bezwungen von einer überlegenen Architektur; alles ſubjektive Bekennen bleibt gebändigt von einem großen künſtleriſchen Willen. Man wird im Hinblick auf ein Ähnliches auf Berlioz, Bruckner und Mahler verweiſen müſſen. Und dieſe Exſtaſe iſt durchaus poſitiviſtiſch, im Sinne des Goetheverſes „Ewiger Wonnebrand, Glühendes Liebeband, Siedender Schmerz in der Bruſt, Schäumende Gottesluſt“ nach oben weiſend.

Dann folgt aus gleichem Müſſen die „Große Meſſe“ für Chor, Soli, Orgel und Orcheſter. Ein Meiſterwerk, ein Werk der Reife in Schauen und Sagen. Hier gewinnt das Kultiſch-Liturgiſche über Sinn und Folge der Meſſeworte hinaus ſchöpferiſche Bedeutung. Bewußt formt Braunfels das Eſſentielle ſeiner Muſik nach dem Gregorianiſchen Choral. Ohne ihr das Geringſte zu nehmen, kann man wohl ſagen, daß der Komponiſt hier den ihm eigenen „Variations“-Stil in ſchöpferiſcher Kraft bis ins Reifſte entwickelt. Ein vollkommen Anderes und Neues als der Gregorianiſche Choral, bildet doch das liturgiſche Melos die Urzelle, das Formgebende ſeiner individuell hochwertigen Muſik. Für jeden deutlich iſt die liturgiſche Haltung durch die Einbeziehung eines Offertorium in das feſtſtehende Ordinarium missae. Es entſprang einem ſubjektiven Bekenntnis, daß Braunfels es der liturgiſchen „Namen Jeſu“-Meſſe entnahm. Taucht in ſeinem Werk dieſer Begriff auf, ſo gibt er Anlaß zu einer beſonderen muſikaliſchen Deutung, die gläubig hingegeben, leidenſchaftlich, innig, ekſtatiſch modifiziert wird. — Eine liturgiſche Meſſe zum kultiſchen Gebrauch entſtand nun nicht, ſondern eine „Konzert“-Meſſe, ein Muſikwerk religiöſer, kultiſch tief verbundener Haltung wie Beethovens „Solemnis“. Eine „große“ Meſſe: groß in den geiſtig-ſeeliſchen Horizonten, groß in den Konturen, groß im Klang. Wie überhaupt hier eine ſeltene Harmonie von Sinn und Sinnlichkeit erreicht iſt. Ausgleich und Bindung von Gegenſätzlichkeiten bleibt auch hier ſtilbeſtimmend: Klangphantaſie eines Berlioz und ſchlichte Verinnerlichung; tiefe Empfindung und faſt barock-„ſpieleriſche“ Formungskunſt; Naivität und Sentimentalität (im Sinne Schillers); intellektuelle Klarheit und Gefühlsüberſchwang; Homophonie und klingende, nie papierne Polyphonie. Keine Prinzipe — ſondern warmes, klares, tiefes Leben in außerordentlicher künſtleriſcher Bändigung. — Für Chöre kleinerer Städte, die nicht in der Lage ſind, Gloria und Credo der „Großen Meſſe“ (die überragenden Teile des überaus reichen Ganzen) aufzuführen, ſchuf Braunfels durch die Ergänzungsſätze Introitus und Graduale, die bei verminderter Schwierigkeit dem Stil und der Haltung des hinzuzunehmenden Kyrie, Offertorium, Sanctus, Benedictus und Agnus aus der „Großen Meſſe“ entſprechen, eine „Kleine Meſſe“.

Die Reihe dieſer geiſtlichen Chorwerke individuellen Geſichts, bewegenden Gehalts und von Werk zu Werk reifender Geſtaltung wird ergänzt durch das 1914/18 entſtandene „Die Ammenuhr“ für Knabenchor und Orcheſter nach dem wundervollen Text der „Wunderhorn“-Verſe: ein klang- und ſinnvolles Werk ſeltenen Reizes.

* * *

Das Charakteristikum des Gesamtwerks von Walter Braunfels ist die Universalität der Welten, des Stofflichen und Formalen; eine Vielfalt, die als Gesetz im Einzel- wie Gesamtwerk gestaltgebend wirkt. Er schafft in seinen religiösen Chorwerken, seinen Opern, seiner absoluten Orchestermusik Artverschiedenes, aber Gleichwertiges. Er ist nicht an einseitige Äußerungsmöglichkeiten gebunden, „sondern wählt sich je nach dem Problem die adäquateste Form". Das Gesamtwerkbild umschließt fast jegliche Art der Musikäußerung: Vom schlichten Klavierlied bis zum Chorwerk größten Formats — von der absoluten Strenge der Instrumentalfuge bis zum aufgelockertsten Variationenspiel seiner „phantastischen Erscheinungen" — von der mystischen Versunkenheit des Orgelkonzerts, dem ekstatischen Taumel der religiösen Konfessionen bis zur quellenden Lyrik, der sinnlich blühenden spielerischen Heiterkeit seiner Musikkomödien; und diese Gegensätzlichkeit ließe sich weiter fortführen, wie etwa die: „nordische" Gefühls- und Gedankentiefe — „südliche" Klangwärme und Anschaulichkeit. Einheit bleibt immer das Geistbestimmte und Musik-Essentielle, in verschiedenen Graden die überzeugende Qualität des „Was" und „Wie".

Dieses reiche Schaffen umschließt so auch KAMMERMUSIK. Füllt sie auch nicht den Raum, die Weite und Tiefe der großen Orchester-, Chor- und Opernwerke, so ist sie doch durchaus wertbestimmt. Zu Beginn entstehen zweimal „Sechs Gesänge". Diese ersten L i e d e r m i t K l a v i e r erweisen bereits die ungewöhnliche lyrische Berufung des Komponisten. Bezeichnend auch schon die Wahl der Texte von Hölderin, Hebbel, George und aus „Des Knaben Wunderhorn". Nach dessen Versen entstehen auch die reizvollen „Fragmente eines Federspiels". Die spätere Fassung „Neues Federspiel" mit Kammerorchester (oder Klavier) von Walter und Bertel Braunfels zeigt sich als eine Kostbarkeit: die kleinen Vogel-Liedchen, zart hingesetzt aus meisterlicher Ökonomie, sicherem Geschmack, sind durchwebt von echtem, tiefem Gemüt. Außer „Nachklänge Beethovenscher Musik", einem Gesang nach Clemens Brentano — bereits früh charakteristisch für des Komponisten arteigenes Vermögen, das Erlebnis anderer Musik als Anlaß selbstschöpferischer Gestaltung zu wählen — folgen die O r c h e s t e r g e s ä n g e" „Auf ein Soldatengrab" (Hesse), „An die Parzen" und „Der Tod fürs Vaterland" (Hölderin), wie auch die vielgesungenen, konzertbekannten „Chinesischen Gesänge".

Neben dem Klavierkonzert schrieb Braunfels noch einige Hefte K l a v i e r m u s i k : „Bagatellen", Op. 5, „Studien", Op. 10, „Lyrischer Kreis", Op. 16, „Vor- und Zwischenspiele", Op. 31, „Präludien", Op. 33, „Variationen für zwei Klaviere", Op. 29. Kammerstücke unbedingter Treffsicherheit, ausdrucksvoller Wirksamkeit, ebenso gekonnt wie geschmackvoll, sehr vielfältig unterschiedlich und aus der Hand eines pianistisch hervorragenden Musikers.

* * *

Dominiert in den Orchesterwerken die geistvolle Seite im Schaffen Braunfels', in den Chorwerken die bekennerisch tiefe, so zeigen die OPERN seine glanzvollste. (Natürlich sind diese Charakterzüge nicht einseitig, sondern in der Harmonie von Geist, Tiefe und Glanz jeweils dominierend.) Das worteindeutig bestimmte Musikalische Theater läßt mehr als die begriffsunabhängige absolute Musik die Schöpferpersönlichkeit und ihre Absichten deutlich werden. So tritt in der unmittelbaren Anschaulichkeit des Musikspiels die charakteristische Harmonie von Naturverbundenheit und Kulturbewußtsein besonders deutlich in Erscheinung (wir haben oben bereits des Näheren darauf hingewiesen), jene glückliche Einheit von Sinn und Sinnlichkeit. Braunfels erweist in allen bereits angeführten Vorbedingungen eine ausgesprochene Berufung für das Musikalische Theater. Sie begegnet einer besonderen Liebe zu diesem Kunstbereich, wo das Leben als blühende Bewegung und Sinnlichkeit in seinem geistigen Sinn erhellt wird und in dem [mehr als spielerischen] Zusammenwirken von Theater und Musik der „doppelte Boden der Dinge" unmittelbar offenbar wird.

Braunfels' Liebe zum Musikalischen Theater ist eine frühe. Sein Opus 3 ist bereits der erste Versuch: „F a l a d a"; Opus 6 der zweite „D e r g o l d e n e T o p f" (nach E. T. A. Hoffmann). Als Opus 12 folgt „P r i n z e s s i n B r a m b i l l a" (wieder nach Hoffmann) und

wird bereits zu einem Erfolg. Das Werk erfährt zur Zeit eine die Absichten verdeutlichende Überarbeitung, in der sich die Reife der Erfahrung mit dem jugendfrischen Brio, stürmischen Schwung der ersten Konzeption auf das glücklichste verbindet. — Braunfels' Liebe zum Musikalischen Theater ist eine glückliche: denn nachdem bereits die folgende Oper „Ulenspiegel" nach de Coster als eine heroische Legende überzeugender dramatischer Sendung sich erwiesen hatte, wird 1920 „Die Vögel" zu einem ganz großen Erfolg, der den Ruhm des Autors in der Breite sichert, geht nach der Münchner Uraufführung 1924 der „Don Gil von den grünen Hosen" nicht minder über viele große Bühnen, und die soeben in Köln uraufgeführte „Galatea" zeugt noch zwingender für des Komponisten reife Meisterschaft.

Aber ehe wir uns diesen drei letztgenannten stilentscheidenden und bedeutungsvollsten Werken im besonderen zuzuwenden haben, seien die frühen Bühnenmusiken zu „Was ihr wollt" und „Macbeth" zumindest genannt, und neben dem Großen ein kleineres, doch in sich nicht minder wertbestimmtes und schönes Werk nicht vergessen: das deutsche Weihnachtsmärchen „Der gläserne Berg". Dem unausrottbar eingenisteten Kitsch, der ausgerechnet zur Weihnachtszeit das künstlerische und kulturelle Niveau der Bühnen degradiert, der ausgerechnet die noch unverbildete, nicht zu überschätzende herrliche Empfangsbereitschaft und Gläubigkeit der Jugend in unverantwortlicher Schuld mißbraucht, ist hier ein Kunstwerk von künstlerischer und menschlicher Qualität entgegengestellt. Ein liebenswertes, schlicht erwärmendes Werk, das mit geringen Mitteln sehr glücklich eine geschmackvolle Dichtung von Josepha Elstner-Oertel musikalisch umrankt und vertieft.

Bevor es allgemein wurde, daß man in natürlicher Gegensätzlichkeit zur Haltung des neunzehnten Jahrhunderts anstelle des Individuellen, Kompliziert-Beziehungsvollen, grenzenverwischender Vermischung wieder Klarheit, Einfachheit, Allgemeingültigkeit und Objektivität des Schicksalhaften erstrebte, und damit wieder zur fruchtbaren Berührung mit dem hellenistischen Theater kam, hatte Braunfels bereits nach Aristophanes seine „Vögel", nach Tirso de Molina die südlich besonnte Musikkomödie „Don Gil" geschaffen, um dann in seiner „Galatea" (Dichtung unter freier Benutzung eines Marionettenspiels von Silvia Baltus) jener als Regenerationsforderung erhobenen Erkenntnis Nietzsches vollkommen zu entsprechen. Jener eindringlichen Mahnung Nietzsches, die — mehr als man ausspricht — für die allgemeine musikalische Erneuerung treibende Kraft wurde, die neuen Weg wies, nachdem in Wagners Werk dem Ausdruck romantischen Individualismus in dunklen, schweren, nächtlichen Farben eine die Entwicklung grandios abschließende, letzte Formung gegeben war; nämlich: im geistigen und sinnlichen Erlebnis des Südens der deutschen Musik in ihrer ernsten Tiefe und subjektivistischen Versunkenheit helle Heiterkeit und schicksalhafte Größe ergänzend wiederzugewinnen. Dies hat nichts zu tun mit jener literarischen Hinwendung zur Antike im rein stofflichen Sinne, die wir in den Werken von Strauß-Hofmannsthal sehen; diese verbindlichere Berührung mit der Antike erklärt sich mehr aus der oben genannten Tendenz zum Einfachen, Klaren, Schicksalhaften; die Wahl antiker Stoffe bleibt dabei von sekundärer und wahrscheinlich nur zeitlicher Bedeutung. Wie überhaupt das Materielle durchaus nicht die Wirkung bestimmt, sondern — wie bereits Kurth klar darlegte — der Wille. — Darin, daß Nietzsches Vermächtnis also in Braunfels' Opern fruchtbar lebendig war, daß er die Hinwendung zum antiken Vorbild mehr als nur in der stofflichen Berührung fruchtbar werden ließ: aus der umfassenden Erkenntnis „des Südens" als Weisheit des „Heiteren", „Schicksalhaften", ist Walter Braunfels einer der Fortschrittlichsten.

* * *

Mit der „Brambilla" und dem „Ulenspiegel" hatte sich der Komponist freigeschrieben, die auch bei hoher Berufung und außerordentlichem Können für das Musikalische Theater unbedingte Erfahrung erworben. Aber nicht nur im technisch-handwerklichen Sinne sind deshalb „Die Vögel", „Don Gil" und „Galatea" Meisterwerke geworden: die musikalische und geistige Intuition war hier, von der Schau bis zur Formung, eine überaus reiche und glückliche.

Jedes der drei Hauptwerke trägt reizvoll eigenes Gesicht; in der Folge ergänzt eins das andere um immer neue Züge. „Die Vögel" verwirklicht — als lyrisch-phantastisches Spiel, gebettet in die sinnenfrohe und gefühlswarme Naturwelt des Vogelstaats, verbindend Himmel und Erde — die geistig-menschliche Idee des Führer-, Schöpferschicksals durch das Medium der Musik, die im theatralischen „Zauberspiegel" den Sinn des Schicksalhaften aus intuitiver Schau im schönen Sagen und Singen erkennen läßt. Wie auch im „Lachspiegel" der köstlichen Musikkomödie „Don Gil von den grünen Hosen", wo in Geist und Klang die südliche Landschaft der „hellen Realität", die Heiterkeit und dunkle Leidenschaft spanischen Volkstums lebenswarm eingefangen ist. Und die ganze „unbändige Sonnenfülle und Sonnenverklärung" des Südens, die vom nordischen Wesen immer sehnsuchtsvoll geliebte hellenistische Serenitas blüht als Klang und Geist in der „Galatea". — In „Die Vögel" webt phantastische Romantik in Gefühl und Klang das Bild des allgemeinmenschlichen Schicksals; Romantik in jener Reinheit, wie sie durch Weber, Marschner und bei Wagner im „Siegfried" gegeben ist. „Aber es war zugleich ein wehmütiger und letzter Abschied von allem Romantischen." Denn der „Don Gil" ist von „heller Realität", ist nicht mehr Romantik; ist spielerische Komödie heiterer Unbeschwertheit. Und doch mehr als Opernspiel romantischer Art. Braunfels verdeutscht das Innerste der spanischen Komödie, indem er die bloßen Figuren des Spiels gemütvoll beseelt und zu Menschen, Gestalten erhebt. Liebesluft und -leid hat als Kraft und Opfer in seiner Gestaltung des Liebesschicksals tieferen Sinn erhalten. — „Die Vögel" eint romantisches Gefühl mit phantastischer Schau, — „Don Gil" verbindet reizvoll deutsches Gemüt mit heiterem Komödienspiel, — „Galatea" zeigt Serenitas (lächelnde Weisheit) in der völligen Objektivität einer märchenhaften Schicksalsbetrachtung. Der Weg führt immer weiter weg vom szenischen Gesamtkunstwerk psychologischer Haltung (Wagner), hin zu einem neuen musikalischen Theater antiker Geistigkeit, die sich glücklich mit deutscher Wesensart und Anschauung vermählt. Am glücklichsten in der „Galatea", dem „südlichsten", „heitersten", „übersonntesten" seiner Opernwerke. Es ist bezeichnend, daß dieses aristokratisch mehr zurückhaltende Werk, ganz im Sinne der Entwicklung, der rein gefühlsmäßigen, naiven Aufnahme im Schauen und Hören weniger Bewegung und Aktion bietet, als das phantastisch belebte und lyrisch im Klang schwelgende Spiel der „Vögel", als die unmittelbare glutvolle Leidenschaftlichkeit des „Don Gil" mit seiner optischen und akustischen Farbigkeit, den erregenden Bolero-Rhythmen. Dieses „weniger" trifft aber nur die äußeren Geschehnisse und ist durchaus nicht wertend zu nehmen; denn es handelt sich hier um ein völlig anderes, für das eine neue Bereitschaft vorhanden sein muß. Ein entzückendes Idyll, dessen Geist, Anmut, Schönheit und lächelndes Wissen bereits Musik in sich selbst ist! Die meisterlich lebendig wird im eigentlichen Klang der kunstvoll-schönen Koloraturen, der kantablen Innigkeit der Liebesgesänge, den lebendig geführten Chören, dem klar, hell und reizvoll instrumentierten Orchester. Diese Musik der Reife, in der sich der Elan der vorausgegangenen Opern zu außerordentlicher musikalischer Geistigkeit verdichtet, ist lyrisch blühend und doch dramatischen Atems, sie sagt das Charakteristische und nicht fehlende Tiefe in diesem bukolischen Spiel nicht so sehr phantastisch oder spielerisch als vielmehr einfach und groß: schön! Die besonders rhythmisch scharf geprägte Ordnung der Einfälle entspricht der hellen, klaren Ordnung des Ganzen. Hell und klar ist auch die dieses Werk durchleuchtende Wärme. — Brachte der „Don Gil" bereits deutlich geschlossene Opernformen, so führt die „Galatea" noch weiter [zum Neuen musikalischen Theater in Busonis Meinung]: in der fast kammermusikalischen Begrenzung, der Herrschaft der singenden Stimme, der Akzentverschiebung ins rein Musikalische im Verein mit einer musikbestimmten Gestik.

* * *

Die allgemeine und besondere Bedeutung dieses Gesamtwerks ist erstaunlich. Ein in seinem organischen Weg, seiner Harmonie von Kultur und Natur, seiner Umfassung und Konzentration seltenes Schaffen. Jenseits aller stilistischen Einordnung, die niemals Werturteil sein

kann (Subſtanz, Potenz und Qualität ſind ſtilunabhängig und das rein Menſchliche wie das Metaphyſiſche iſt zu allen Zeiten gleich), ſind Walter Braunfels' Werke in ſich — in Idee, Schau und Formung — ſo beglückend wertbeſtimmt, wie Weniges im Schaffen dieſer Zeit.

Bert Brechts „Schulſtück vom Jaſager".

(Schuloper mit Kurt Weill.)

Von Alfred Heuß, Gaſchwitz bei Leipzig.

In dem „aktuellen Zwiegeſpräch über die Schuloper" zwiſchen Kurt Weill und Dr. Hans Fiſcher im erſten Heft der neuen Zeitſchrift „Die Muſikpflege" lieſt man u. a.:

Dr. Fiſcher: Die Dreigroſchenoper iſt in der Tat ins Volk gedrungen. Wenn wir in der Schule von Neuer Muſik reden, ſo ſprechen die Jungen am liebſten von der Dreigroſchenoper. Und ſie reden nicht nur von ihr, ſondern ſie ſingen und ſpielen ſie. Die Schüler ſind, glaube ich, Ihr begeiſtertſtes Publikum.

Kurt Weill: Was Sie über die Dreigroſchenoper ſagen, freut mich, weil ich gerade auf die Jugend als das Publikum der Zukunft ziele. Was ich in meiner Muſik ausſprechen möchte, das wünſche ich, ſollen zuerſt einmal die Kinder erfahren und beſitzen, die ja mein eigentliches Publikum ſind. Wenn die heutige Schuljugend erwachſen ſein wird, wird das Publikum da ſein, auf das ich rechne.

Alſo, die Herren Brecht und Weill die Praeceptores musices juventutis Germaniae! „Und der iſt mein Vater, er ſagt es ja ſelbſt!" heißt's im „Figaro", und am liebſten ſetzten wir noch die Noten Mozarts hinzu. Daß das heutige Deutſchland nicht mehr fröhlich lachen kann, iſt eine der ſchwerſten Einbußen, die es erlitten. Wie bog es ſich einſt über den Köpenicker Hauptmann! Heute aber ein greiſenhafter Ernſt, wenn noch viel luſtigere Verkleidungen erfolgen und, wie hier, die beiden Dreigroſchen- und Mahagonny-Männer ſich ins Schulzimmer begeben und ſich als Lehrer in Deutſch- und Muſikunterricht aufſpielen. Und dieſen Köpenicker Schullehrern machen die preußiſchen Schulbehörden vom Miniſterium bis zum Schullehrer hinab — wir verallgemeinern ſelbſtverſtändlich nicht, Dr. Fiſcher iſt aber Lehrer und redet von „wir" — alle Türen auf, bewillkommnen ſie mit tiefſten, übermonarchiſchen Verbeugungen und preiſen ſich glücklich, nun endlich der Jugend jene Koſt verabreichen zu können, für die dieſe natürlich die meiſte Vorliebe zeigt, nämlich für die heutigen Jazz-Schlager, wie ſie ſie allenthalben hören kann. Denn vor allem die Knabenjugend bleibt ſich zu allen Zeiten ſo ziemlich gleich, von „Allotria" dieſer oder jener Art fühlt ſie ſich am meiſten angezogen. Wir zweifeln auch nicht im geringſten, daß die Schuljugend z. B. im 15. und 16. Jahrhundert viel lieber die zahlreichen „gaſſenhawerlein" geſungen hat als die geiſtlichen Geſänge, die ohnedies zu ihrer täglichen Schulkoſt gehörten. Und auch damals wird es ſo geweſen ſein, daß die Jugend die Unanſtändigkeiten, die gerade in dieſen weltlichen Liedern ſteckten, gar nicht verſtand, ſo wenig ſie heute diejenigen in den mit reichlichem Stumpfſinn und kälteſter Ironie verſehenen Songs der Dreigroſchenoper verſteht. Aber auch der unbefangenſte und ungebundenſte frühere Schulmann wäre in ein Lachen ausgebrochen, hätte er dieſe „Allotria" in der Schule zu lehren gehabt, weil das „muſikaliſche Erleben der Jugend weſentlich auf dem ‚Motoriſchen' — was hat man heute doch für ſchöne ‚gebildete' Ausdrücke! — aufgebaut" ſei (Fiſcher). Das wäre noch, hätte er geſagt, daß wir lehren und beſprechen, was auf der Straße vorgeht; das lernt die Bande ſowieſo, mehr, als es nötig iſt.

Aber freilich, die heutige Jugend braucht, um ſich aufzurappeln, nach Anſicht dieſer Schulmänner Jazz-Songs, d. h. Niggerblut-Transfuſion, wie der Frankfurter Ausdruck für die ſchulmäßige Beſchäftigung mit dem Jazz hieß. Arme Jugend, brauchte ſie wirklich Derartiges, um „motoriſch" angeregt zu werden. Früher elektriſierte ein ſchneidiger Marſch, und nicht wenig.

Aber freilich, Märsche sind höchst verdächtig, und da kam der Niggerersatz überaus willkommen.

Und erst Herr Brecht als Lehrer im Deutschunterricht! Aber halt, die beiden Herren kommen uns ja in ihrem Lehrstück höchst ernsthaft, betont lehrhaft sogar, derart lehrhaft, daß der eigentliche Schulmann Dr. Fischer zu schwärmen anfängt. Denke ich an meine eigene Schulzeit zurück, so weiß ich noch gut genug, daß uns alles betont Lehrhafte, bewußt Erzieherische förmlich auf die Nerven ging, wie wir im allgemeinen davon glücklicherweise ziemlich verschont blieben. Nichts widerlicher für kräftige Knaben als Geschichten von Musterkindern, an denen sich auch geradezu der jugendliche Witz übt. Aber an „Kerls" hat die Jugend Freude, seien diese der Geschichte oder kernhafter Dichterphantasie entnommen, an Kerls, die durch dick und dünn gehen, auf die Zähne beißen, wenn's darauf ankommt, kurz an Menschen, die von Fleisch und Blut sind, selbst wenn es durchaus nicht immer gerade aufgeht. Und da wir denn schon einmal genötigt sind, über diese Frage zu sprechen, so sei ausgesprochen, daß auch heute ungemein Lebendiges geschrieben wird, es vor allem ein heutiges Kinderbuch gibt, um das ich die heutige Jugend bitter beneiden müßte, bereitete es mir nicht selbst noch köstliche Freude, der Roman für Kinder „Emil und die Detektive" von Erich Kästner. Das lebt und webt in jedem Wort, jedem Satz und jedem Geschehnis, es sind Jungens, wie sie nicht nur sein sollen in ihrer ganzen Knabenhaftigkeit, sondern wie sie auch wirklich sind. Und nun dieses lederne, blutlose, rein begriffliche, faustdick lehrhafte und — doch darüber dann nachher — „Lehrstück vom Jasager". Schnell also zu ihm! Worum geht die Geschichte, der ein japanisches Märchen zugrunde liege?

Ein Knabe drückt es bei seiner kranken, doch bereits genesenden Mutter und seinem ihn ebenfalls warnenden Lehrer durch, daß dieser ihn auf eine äußerst gefahrvolle Reise mitnimmt, um für die Mutter „bei den großen Ärzten jenseits der Berge Medizin zu holen und Unterweisung". Daß diese Medizin auch der befreundete Lehrer mitbringen, zweitens der Knabe wohl noch reichlich genug im Lande selbst lernen könnte, soll uns weiter nicht kümmern. Das aber sagen wir, daß sowohl Mutter wie Lehrer Prügel über Prügel verdienen, wenn sie einem unvernünftigen Kind den Willen lassen und es einem wahrscheinlichen Tod aussetzen. Die Konstruktions-Mutter scheint aber zudem im Kopf nicht ganz kapitelfest zu sein, denn sie schließt ihre Rede und damit den ersten Akt mit den Worten: „Geh mit dem Herrn Lehrer, / Aber schnell, schnell / Kehre aus der Gefahr zurück." Vielleicht macht's Herr Brecht den Kindern in der Schule vor, wie man schnell aus einer Gefahr zurückkehrt, z. B. wenn einer an einem Stricke baumelt. Für Herrn Brecht gibt's allem nach so etwas wie Gefahr-Retourkarten, die auf jeden Fall die Gewähr geben, daß man schnell, ganz schnell aus der Gefahr zurückkehrt. Ein ulkiges Männlein!

Doch weiter! Die Reise beginnt und der Knabe kann bald nicht mehr; dabei ist die gefahrvolle Stelle noch gar nicht gekommen. Und jetzt beginnt die Gemeinheit sondergleichen. Weder dem Knaben, an und für sich einem Unmündigen, noch der Mutter ist vor der Reise auch nur ein Sterbenswörtchen von dem Brauch mitgeteilt worden, der für eine Reisegesellschaft über diese Berge herrscht, daß, wer nicht weiter kann, glattweg in das Tal hinuntergeworfen wird, und zwar, ob er will oder nicht. Und so wird der Knabe erst jetzt aufgeklärt, zugleich in dem Sinne bearbeitet, daß er Ja sagt. Es bleibt ihm ja gar nichts anderes übrig; denn kaltschnauzig haben die drei Studenten erklärt: „Aber auch wenn er es verlangte, wollen wir nicht umkehren, sondern ihn in das Tal hinabwerfen." Und das geschieht. „Der große Chor" erzählt: Dann nahmen die Freunde den Krug, / und beklagten die traurigen Wege der Welt / und ihr bitteres Gesetz / und warfen ihn hinab." Damit ist die Geschichte aus. Das Wort „Gesetz" ist noch besonders ulkig. Als ob Derartiges Gesetz oder gar Weltgesetz wäre! Brecht kann nicht zwischen Gesetz und Brauch, einem Übereinkommen, unterscheiden. Dabei macht gerade diese Frage den Inhalt des Stückes aus. Darüber aber später.

Dieses totgeborene Zeug nennt sich also „Lehrstück vom Jasager" und ist für Schüler, für

junge Leute bestimmt. Das japanische Märchen mag in seiner Art ganz in Ordnung sein — was kümmert's uns! —, was nun aber einmal Herr Brecht in seine knöchernen Hände nimmt, wird vom Leben zum Tode gebracht, strömt, wie es bei der Bearbeitung der köstlichen englischen Bettleroper der Fall war, Verwesungsgeruch aus Aber das ist's nicht allein. Dieser Brecht ist vor allem auch der traurigste Faselhans, der je sich in der deutschen Literatur herumtreiben durfte, ein derart unlogischer Kopf, daß er schon längst das Gespött der Erwachsenen sein müßte, wenn diese nicht auf eine beispiellose Weise heruntergekommen wären. Aber die Jugend wird mit Herrn Brecht kurzen Prozeß machen, so ihr wirklich zugemutet werden sollte, dieses unmögliche Zeug irgendwie ernst zu nehmen. Sie würde bald merken, entweder ist dieser Herr ein furchtbarer Dummkopf, der nicht mehr weiß, was er einige Augenblicke vorher gesagt hat, oder aber er will uns uzen, in der Annahme, wir merkten seinen „Kohl" nicht. Wer uns aber uzen will oder aber dümmer ist als wir und sich dennoch aufspielen will, der ist bei uns vollkommen unten durch, Uzereien empfinden wir als eine Beleidigung unsrer Knabenehre, und diese müssen wir notwendigst rächen. Und ich stelle mir vor, wie sich unser Verfasser des Lehrstückes vom Jasager in einer Knabenklasse befindet, die nun nach Durchnahme des Stücks Lunte gerochen hat und, aufgewiegelt von einem besonders Hellen und Empfindlichen, zu einer Knabenhorde wird, auf Herrn Brecht losschießt und ihn derart unbarmherzig zwickt und zwackt, daß es nur so eine Freude ist. Denn Knaben sind, wenn schon einmal wild geworden, derart mitleidslos, von der heutigen demokratischen Humanitätsduselei noch so ganz und gar nicht angekränkelt, daß eine tüchtige Knabenbalgerei immer wieder etwas Erfreuliches ist. Die gegenseitige Unbarmherzigkeit stützt sich bei rechten Knaben auch auf ihre Härte gegen sich selbst, und kurz und gut, dem von den Großen verhätschelten Herrn Brecht ginge es bei einer kräftigen Knabenjugend ganz erbärmlich.

Nun aber einige Beispiele dafür, in welcher Art Herr Brecht sich selbst, seine eigene Urteilskraft oder die seiner Jugend auf die Probe stellt. Der Lehrer erkundigt sich nach dem Befinden der Mutter. Sie sagt: „Machen Sie sich keine Sorgen wegen meiner Krankheit, sie hatte keine bösen Folgen." Also, die Krankheit ist demnach nicht allein vorüber, sondern sie „hatte" keine bösen Folgen. Daß Herr Brecht nicht Deutsch kann, zeigt er an allen Ecken und Enden. Die Anwendung des Imperfekts ist in einem solchen Fall grundfalsch. Dieses „hatte" hieße hier: die — längst geheilte — Krankheit hatte keine Folgen. Brecht will aber sagen, die Krankheit, von der ich mich noch nicht ganz erholt habe, hat offenbar keine bösen Folgen oder, noch besser, dürfte wohl keine Folgen haben. Bei Bert Brecht geht ja alles durcheinander, zumal er auch nicht das geringste Sprachgefühl besitzt. Also, wegen der Krankheit der Mutter braucht sich, ihrer eigenen Aussage zufolge, niemand Sorgen zu machen. Und wie, gerade auf die Krankheit der Mutter, einer schweren selbstverständlich, baut sich ja zu einem guten Teil die ganze Handlung auf, sie ergibt schließlich den Grund, daß der Knabe die Reise mitmachen darf! Der Knabe sagt bald nach den Worten der Mutter: „Eben weil meine Mutter krank ist, will ich mitgehen, um" usw. Und der Lehrer sagt's ebenfalls und zum Schluß auch noch die gleiche Mutter, die von ihrer Krankheit keine bösen Folgen „hatte", mit den Worten: „Er wird die gefährliche Wanderung machen / und für meine Krankheit / in der Stadt jenseits der Berge / Medizin holen und Unterweisung." Und: „er ist nicht einverstanden mit / der Krankheit, sondern / daß die Krankheit geheilt wird." Ja — glauben Sie in der Tat, Herr Brecht, daß Derartiges deutsche Schulkinder nicht merken, und zwar sehr bald?

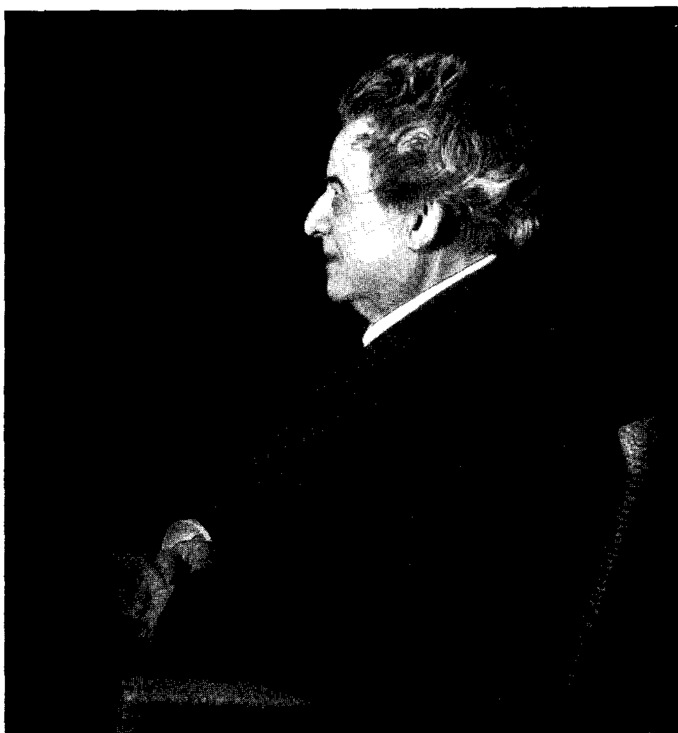
Einen Eindruck besonderer Art dürfte auf die Jugend machen, daß der Knabe einfach macht, was er will, er seinen Willen, mitzukommen, durchsetzt: „Alles ist, wie du sagst," antwortet er seiner Mutter. „Aber trotzdem kann mich nichts von meinem Vorhaben abbringen." Eine Tracht Prügel, so du mir noch einmal davon anfängst, hätte es in einem früheren Lehrstück geheißen. Herr Brecht aber: Das Kind will nun einmal, und da hat alles andere zu schweigen. Eine Mutter, sagt der Herr, ist ein Wesen, das sein Kind lieber in den Tod

schickt, als daß es dem kindlichen Willen mit Entschiedenheit entgegenträte. Es sind eben Wesen besonderer, eigentlich nirgends vorkommender Art, die uns Herr Brecht zeigt, wie sie denn auch alle gerade in diesem Stück die gleiche, papierne Sprache reden, voller Manieriertheit und Geziertheit, ganz ohne Kraft und Saft. So sprechen auch alle ganz gleich, süßlich und so unknabenhaft wie nur möglich spricht der Knabe z. B.: „Wer ist da? Oh, der Herr Lehrer ist da, der Herr Lehrer kommt, um uns zu besuchen." Wie dieses sich wiederholende, musterknabenartige „Der Herr Lehrer" gerade Knaben auf die Nerven geht!

Die ganz unpersönliche Sprache führt sich aber nicht nur auf dichterische Unfähigkeit zurück, sondern ist auch Absicht. Es sollen ja gar keine Menschen von Fleisch und Blut sein, jeder nach Alter, Charakter und Geschlecht verschieden. Vielmehr zielt Herr Brecht auf jenes, durch letzte Folgerungen des Marxismus angestrebte Menschentum, in dem alles Individuelle beseitigt ist, wo es deshalb keine Persönlichkeiten mehr gibt, alles Menschliche maschinenartig ausgeglichen ist und nur eine gleichgeartete, eine seelisch und geistig kastrierte Menschheit, kurz nur Masse Mensch die Erde bevölkert. Wie sehr diese Anschauung auch hinter der modernen Musik steht oder besser, stand, davon einmal in einem andern Zusammenhang. Nur so viel, ein Musik-Volapük, eine Musik der Welt-Internationale war geplant.

Wie nun diese ausgeglichene, alles Persönlichen beraubte Welt so ungefähr aussehen soll, zeigt uns nun eben das Lehrstück Brechts höchst lehrreich. Es gibt da zwischen den einzelnen Menschen gar keine Reibungen, es herrscht ein „Einverständnis" zwischen ihnen — dies das Schlagwort des ganzen Stückes, auf das wir noch besonders zu sprechen kommen — ganz akkurat gleich wie zwischen den einzelnen Teilen einer tadellos funktionierenden Maschine. Wenn ein unvernünftiges Kind sagt: Ich will dies oder jenes tun, so tut es dies, denn dieses sein Tun hat, einem Rädchen in der Maschine vergleichbar, seine bestimmte Funktion im Maschinengetriebe und man spricht sachlich-beglückt wie Mutter und Lehrer: „Oh welches tiefe Einverständnis!" Einverständnis eben zwischen den einzelnen Menschen-Maschinenteilen. Und weiter: Hat sich z. B. der Maschinenteil Knabe zerrieben und ist unbrauchbar geworden, so untersucht der Techniker die Maschine und spricht: Hier, Rad Knabe defekt! Muß rausgenommen und durch ein anderes ersetzt werden! Um keinen Deut anders geht's in diesem Maschinen-Lehrstück zu. Der Knabe hat, wie sich Herr Weill ganz bezeichnend ausdrückt, „schlapp" gemacht und „gefährdet dadurch die ganze Reisegesellschaft", will sagen, die Maschine. Also, wird ihm gesagt — man redet ja schließlich auch zu Maschinen! —, er müsse entfernt werden. Der Knabe sagt denn auch schon deshalb selbstverständlich ja, weil er sonst unfreiwillig entfernt würde. Er gibt sein Leben auch weit selbstverständlicher hin, als ein gewöhnlicher Knabe sein Butterbrot hergäbe. Ganz folgerichtig: Das Leben eines Maschinenmenschen ist ja auch nicht wertvoller als ein Maschinenteil, der jederzeit durch einen gleichen ersetzt werden kann.

Hier heißt's aber doch noch einmal das noch nicht ganz vollendete und deshalb noch vergeßliche Maschinengehirn Herrn Brechts kontrollieren. Denn so maschinell er bereits denkt, er hat doch den bisherigen Menschen in ihm noch nicht ganz überwunden, es sind noch Überbleibsel vorhanden, deren Wirkung zu unterbinden, unserem Zukunfts-Maschinenmenschen noch nicht ganz geglückt ist. Diesen Überbleibseln scheint es denn doch etwas zu stark, daß der Lehrer, der doch wenigstens ein bißchen Verantwortung für das ihm anvertraute Kind nach bisherigen Sitten fühlen muß, dieses ohne weiteres preisgibt. Und so spricht er zu den drei Studenten, als sie ihn auf den „großen Brauch" des Hinunterwerfens aufmerksam machen: „Aber der große Brauch schreibt auch vor, daß man den, welcher krank wurde, befragt, ob man umkehren soll seinetwegen." Notwendig, von Brauchs wegen, ist also der Mord an dem Kind, einem Unmündigen, keineswegs, wenigstens nicht an dieser Stelle des Lehrstücks. Was hätte also, dieser zufolge, der Lehrer zu tun, doppelt und dreifach zu tun, da er erstens weder Kind noch Mutter etwas von dem „großen Brauch" erzählte, also beide hinterging, zweitens zuließ, daß der Knabe überhaupt mitging? Er würde selbstverständ-



Auguſt Stradal †

1860—1930



Johannes Brahms

vorm Hause Dr. Fellingers-Wien

lich durchzudrücken suchen, mit dem hintergangenen Knaben zurückzukehren. Dann aber liefe ja die Maschine nicht und wir sind ja in keinem menschlichen, sondern einem Maschinenstück. Es kommt denn auch nicht zur geringsten Auseinandersetzung über diese Seite des „großen Brauchs". Im nächsten Augenblicke, d. h. schon im nächsten Satz, hat der Herr Lehrer wieder alles vergessen, er sagt: „Ich will zu ihm gehen und ihm schonend von dem großen Brauch berichten." Schonend sagt alles. Gerade davon, daß der Brauch, seinen eben geäußerten Worten zufolge, auch eine schonende Seite hat, wird der Lehrer dem Knaben nichts sagen — und er tut es auch nicht —, schonend will er ihm aber mitteilen, daß er sterben müsse. Brechtsche Menschen, ja, oder eben Maschinenteile!

Vom menschlichen Standpunkt aus wäre denn auch das Stück eine ausgekochte Gemeinheit, besonders die drei Studenten kaltschnäuzigste, abgebrühteste Schufte. Als Maschinenstück aber, wo die Verzahnungen immerhin etwas anders erfolgen dürften wie in der Gemeinschaft von Menschen, kann vielleicht das Stück hingehen. Bestimmt kann ich's nicht sagen, weil ich von Maschinen nichts verstehe. Es wäre ja auch möglich, daß ein Techniker sagte, das Ganze sei nur ein maschinelles Gerümpel, die Arbeit eines Stümpers, die Brechtsche Maschine liefe nicht eine Sekunde. Lassen wir also diese Entscheidung Technikern. Da nun aber Herr Brecht sich mit seinem Lehrstück an den lebendigsten Teil der Menschheit, an die Jugend, wendet, so haben wir doch wohl noch das Recht, seinen „Jasager" auch vom menschlichen Standpunkt aus zu beurteilen. Und da zeigt sich's nun jedem mit Überdeutlichkeit, wie so häßlich, gemein, bar aller Menschlichkeit, diese neue Welt, diese neue Weltanschauung ist, d. h. werden soll. Dieses Schulstück ist denn auch, obwohl äußerlich reinlich, noch viel gemeiner als Herrn Brechts Zuhälterstücke, weil von Menschen, wie sie hier auftreten, ohne weiteres angenommen werden kann, daß es eben keine Schufte sind. Was sage ich aber Schufte! Geradezu eine Beleidigung für diese Spezies! Denn Schufte können in ihrer Art Kerle sein wie etwa Jago. Um Schufte zeichnen zu können, muß man auch selber ein Kerl sein. Was aber Herr Brecht in „Mahagonny" und der Dreigroschenoper gab, ist ja nichts anderes wie Gesindel, abgebrühtes Pack ohne jegliche Kraft und Leidenschaft, das ein wirklicher Schurke mit ganzer Seele verachtete. Und hier, in dem Lehrstück, wo Leute in anständigen Verhältnissen aus der menschlichen Gemeinschaft vor uns treten, erkennt man in aller Klarheit, worum es geht: es sollen Zukunftsmenschen sein, völlig ohne Spannung, glatt, kalt, herz- und seelenlos wie eine Qualle, ohne Schärfe wie ohne jegliche Wärme, rein sachlich und nur mechanischen Gesetzen folgend, gegebenen Falls Menschenleben erledigend, als würde ein Stück Eisen in eine Maschinensäge gelegt, kurz, das zukünftige Menschenparadies!

Dieses Paradies vorzubereiten, haben nun die Herren Brecht und Weill die jetzige Jugend ausersehen, obwohl es dem bescheidensten Beurteiler ohne weiteres klar sein müßte, daß diese froschkalten Gesellen auch nicht eine einzige Seelenfaser mit der Jugend verbindet. Aber, wie's ja heißt, der Jugend gehört die Zukunft! Also, gewinnen, beeinflussen wir sie. Ja, das zukünftige Menschenparadies! Nur eines, ein Allereinziges gehört noch hinzu, über eines müssen die kommenden und auch bereits werdenden Menschen verfügen, über Gesinnungstüchtigkeit, und zwar Gesinnungstüchtigkeit bis zum Kadavergehorsam, und wem gegenüber? Dem „Großen Brauch", welches Wort von Herrn Brecht deshalb gelegentlich auch groß geschrieben wird. Das führt uns denn auch zum Leitsatz des ganzen Lehrstücks.

„Wichtig zu lernen vor allem ist Einverständnis." Dies der erste Satz des Stücks, der jedenfalls auch als Wandspruch in den Schulen zu hängen hätte. Daß, mehr nebenbei bemerkt, dieses fürchterliche, den Ohren wehtuende Deutsch kein Deutsch ist, merkt nach einem Jahr eifrigen Aufenthaltes in Deutschland wohl auch ein Galizier. Was nun Herr Brecht meint, nannte man früher Treue, Treue einer Gemeinschaft gegenüber im Dienste einer gemeinsamen Sache, oder, mit dichterischer Gegenständlichkeit: Einer für alle, alle für einen, oder, wie es Schiller besonders schön prägte: in keiner Not uns trennen und Gefahr! Der frühere Sozialdemokrat — denn heute hört man das Wort seltener — sprach von Solidaritäts-

gefühl, betonte also noch ganz bewußt den Zusammenhang mit dem Gefühl, dem ganzen inneren Menschen. Unser blutloser Dichter aber drückt das Gleiche und doch ganz anders Gemeinte mit dem farblosen, an den Verstand sich wendende Wort „Einverständnis" aus und verbindet es auch mit einem „Verstandes"wort, mit lernen; alles Gefühlsmäßige ist also verschwunden. Daß trotzdem diese Wortverbindung falsch ist, sei nur angemerkt, wichtig ist aber, auf welche Weise das Brechtsche Einverständnis erzielt und wie es durchgeführt wird. Während das: „Einer für alle" auf freiem, innerem Entschluß beruht, wird hier ohne weiteres über den Betreffenden verfügt, sein freier Wille aufgehoben. Es kommt auch nicht darauf an, ob es sich um einen Minderjährigen handelt, der, noch bezeichnender, von dem Brauch, dem Kontrakt gewissermaßen, gar nichts wußte, ihn nun aber trotzdem halten soll. Dieses aufgeschwatzte, abgelauerte Einverständnis hat deshalb auch mit dem, was ursprünglich mit dieser inneren Verbundenheit gemeint ist, nichts mehr zu tun. Hier heißt es vielmehr: Alle gegen einen, gegen einzelne, die Minderheit, so sich diese nicht fügte. Und das ist's, was Herr Brecht meint, es ist ein Sowjet-Rußland z. B., und der „große Brauch" der durch Lenin durchgeführte Marxismus. Da gibt's kein inniges Verbundensein, auch kein Pflichtgefühl, überhaupt keine auf seelischen Eigenschaften beruhende Übereinstimmung, sondern Gewalt und Vergewaltigung führen das Wort. Frostig und kalt, lehrhaft und trocken wie Brechts blutloser Stil, wird die Maschine des „großen Brauchs" gehandhabt, ein kaltes, fahles, gefühlloses Phantom tritt uns in ihm entgegen; und ihm, diesem Phantom, wird mitleidlos geopfert. Diese Welt weiß so wenig etwas von Seele, Gefühl, Liebe und innerster Verbundenheit wie eine Maschine.

Und dieses Lehrstück mit seiner bis ins einzelne Wort durchgeführten Seelenlosigkeit erscheint in der, wie denn doch wohl gesagt werden kann, behördlichen preußischen Zeitschrift „Die Musikpflege"[1], es wird den Lesern auch nicht rein vermittelt, sondern es wird gleich brechtisch gearbeitet nach seinem Rezept: Wichtig zu lernen vor allem ist Einverständnis. Und so wird ein Schulmann verpflichtet, der sich mit Herrn Weill über die ganze Angelegenheit zu unterhalten hat und sich vor Freude, daß die preußischen Schulen um ein Kernstück einer zeitgemäßen Unterrichtsart bereichert werden können, förmlich überschlägt, wobei zugegeben werden möge, daß Dr. Fischer von all dem, was wirklich in dem Stück steht und wie es durchgeführt ist, nichts gemerkt hat. Sind doch weiteste Kreise Deutschlands ebenso harmlos wie urteilslos, sie merken nicht und wollen auch nicht merken, wie Grund und Boden unter ihren Füßen unterwühlt werden. Die aber dem Zentralpunkt all dieser Bestrebungen nahe stehen, die wissen wohl, um was es geht. Nun, in diesem Fall scheitert der Versuch der Beeinflussung, so wirklich der Mut aufgebracht wird, ihn auch in Schulen zu machen, an der Jugend selbst, die wenigstens eines ohne weiteres merkt: daß dieses Brechtsche Lehrstück so unkindlich wie nur möglich ist und mit ihr in seiner Nüchternheit nichts zu tun hat. Und merken die Kinder erst den Faselhans heraus, dann ist's um das Stück und Herrn Brecht geschehen. Also, nur die Probe gemacht! Noch halten wir die deutsche Jugend, die sich ja tatsächlich selbst helfen muß, für zu gesund und stark empfindend, als daß sie sich von der Dürre der Herren Brecht und Weill umwickeln ließe. Aber Zeit ist's, hohe Zeit, aufzumerken! Die „Bearbeiter" der Kinderseele sind mit behördlichem „Einverständnis" am Werk!

Ein Brief Carl Goldmarks über Beethoven.

Zum 100. Geburtstag Carl Goldmarks am 18. Mai.

Wir veröffentlichen hier erstmalig einen Brief Carl Goldmarks, den uns Josef v. Engel in Pécs (Ungarn) zur Verfügung gestellt hat. Der Komponist der „Königin von Saba", der vor 100 Jahren am 18. Mai zu Ceszthely (Ungarn) geboren wurde und sich aus einfachsten Verhältnissen zu einem der ersten damaligen Wiener Komponisten heraufgearbeitet hat, dürfte

[1] Heißt es doch auf der ersten Umschlagseite: In Verbindung mit der Musikabteilung des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht.

in gewissem Sinn durch Mitteilung dieses Briefes am besten geehrt werden. Denn im ganzen ist es ziemlich still um diesen Komponisten geworden, da auch die einst viel aufgeführte Sinfonie „Ländliche Hochzeit" heute nur selten mehr anzutreffen ist. Unstreitig hatte Goldmark mit der Oper „Die Königin von Saba", die 1875 in Wien zur ersten Aufführung gebracht wurde und sich vor allem an den großen Operntheatern längere Jahrzehnte festsetzte, seinen Höhepunkt erreicht, einem Werke, das hinsichtlich orientalischer Glut alles Bisherige in Schatten stellte.

Der mitgeteilte Brief wurde unter Einwirkung der Wiener Beethoven-Hundertjahrfeier (Dezember 1870) geschrieben, also fünf Jahre vor dem großen Erfolg der „Königin von Saba". Der Empfänger des Briefes ist, wie uns Herr v. Engel mitteilt, unbekannt; vermutlich handelt es sich um einen Kunstkollegen. Wir lassen nunmehr den Brief folgen:

Sehr geehrter Herr!

Einigermaßen spät komme ich zur Beantwortung Ihres freundlichen Briefes, aber ich komme doch. — Sollte ich Ihnen all die Gründe für diese Verspätung hier anführen, ich müßte damit den Brief vollschreiben. — Wir Musiker müssen hier in dem theueren Wien viel arbeiten (weil nur im Winter) um leben zu können. — Ich unterrichte 5—6 Stunden täglich, die vielen Concerte und Opern die angehört sein wollen mannigfache Verpflichtungen gegen die Gesellschaft in der man lebt, machen es einem wohl ziemlich schwer sich noch einen Rest von Zeit und die dazugehörige geistige Frische für eigene Arbeiten zu erringen. — Wenn sich unter solchen Umständen das Briefschreiben verzögert, haben Sie wohl einige Nachsicht. —

Doch was hätte ich Ihnen nun zu sagen? worüber könnten sich zwei Musiker besser unterhalten als über „Ihn" den herrlichsten von Allen über Beethoven! Auch wir haben ihn gefeiert, es waren herrliche Tage wahrhaft künstlerischer Erhebung und Erbauung. — Halten Sie es nicht für einseitigen Lokalpatriotismus wenn ich sage, daß ihn keine Stadt glänzender, inniger, mit aufrichtigerer Begeisterung gefeiert haben konnte als wir. — Schon der Anblick des Saales hatte bei dem großen Eindruck der herrlich aufgeführten Neunten etwas ungemein Rührendes. Allenthalben diese feuchten Wangen, nassen Augen, zerdrückten Thränen die man aus falschem Schamgefühl vor seinem Nachbar verbergen wollte, sie sagten mehr als alle lärmenden Demonstrationen. — Doch bei all der Begeisterung, bei all den vielen Worten über ihn will es mir scheinen, wir übersehen ihn noch garnicht wegen der zu großen Nähe. — Ein Cimborasso wirkt erst recht aus der Entfernung, wenn das umgebende Vorgebirg bereits zur unscheinbaren, horizontalen Linie verschwindet, dann hebt er allein majestätisch sein Haupt in die Wolken. —

Naturgemäß sucht der Nachstrebende oder besser Nachhinkende — seine Wege zu wandeln. — Aber der zurückgelegte Weg dient nur dazu die wahre Entfernung von ihm zu ermessen, die gewonnene Erfahrung und Erkenntnis nur dazu seine geistige Höhe zu erschauen. — Aber nahekommen? erreichen? — wird sie je ein Sterblicher? — Was bleibt uns armen Nachgeborenen übrig? Bausteine zu dem großen Tempel der Kunst? im besten Falle Dünger für später reifende Früchte? — ich danke. — Hätte man nicht schon ein gutes Theil Bescheidenheit, die Erkenntnis Beethovens müßte sie einem beibringen. — Etwas wahrhaft Niederdrückendes alles Nachstreben weit von sich Abhaltendes finde ich in dem tiefkräftigen Ausdruckvermögen des Allgemeinmenschlichen in dem losgelösten von allem Lyrischen begraenztnationalen Wesen, bei Beeth. — Um Ihrer Correktur von vorneherein zu begegnen will ich bemerken, daß auch ich nicht die Darstellung mit dem Darzustellenden verwechsle. — Dieses Allgemeinmenschliche spricht sich wohl auch bei Chopin, Schubert, Weber in mehr oder minderkräftiger Weise aus, insoweit es überhaupt Inhalt der Kunst ist; aber es trägt bei letzterem die Signatur seines Volkes, des Volkes, dem der Componist entsprungen bei Beeth. aber nur die Signatur des Individuums, nur die Beethovens. — Represéntiert sich in ersterem ein Volk in künstlerisch idealer Gestalt, so gibt sich uns in Beeth. die Menschheit und in welch hoher Schönheit. — Und seine Wege sollen wir wandeln? ja, „wo fasse ich euch ihr Brüste der Natur" möchte

man mit Fauſt rufen. — Ich bleibe dabei, Guano, nichts als Guano einer vielleicht beſſeren Zukunft. — Glauben Sie nicht Verehrter, daß etwa trübſeliger Peſſimismus, Schwarzſeherei der Grundzug meines Weſens ſei; im Gegenteil erfreue ich mich einer behaglichen Glückſeligkeit, die von außen ſo wenig als möglich erwartend alles Glück in einer faſt wunſchloſen inneren Zufriedenheit findet. — Aber Angeſichts eines ſolchen Titanen muß einem Ernſtſtrebenden wohl etwas kraus zu Muthe werden. —

Vergelten Sie nicht verehrter Herr mein etwas langes Schweigen durch eine noch längere Pauſe und erfreuen Sie bald durch ausführliche Mittheilungen über Ihr künſtleriſches Wirken im weiten wie im engeren Kreiſe Ihren ſehr ergebenen und Sie herzlich grüßenden

Wien, 22. I. 1871. Carl Goldmark
II. Ferdinandſtraße Nr. 2.

Max Regers Heimkehr nach München.

Von Wilhelm Zentner, München.

Gibt es eine edlere und erhebendere Pflicht für ein Volk als das Ehrengedächtnis ſeiner Großen, aus deren Werk und Schaffen der Nation wie aus unverſieglichem Quell ſtets neue Säfte und Kräfte zuſtrömen, auch in ſichtbarer Weiſe zu feſtigen und zu bewahren? Im Bewußtſein dieſer hehren Aufgabe mußte es ſchon längſt als eine Selbſtverſtändlichkeit erſcheinen, die ſterblichen Überreſte des größten muſikaliſchen Genius der Oberpfalz ſeit Gluck, Max Regers, der vor vierzehn Jahren in Leipzig verſtorben und in Weimar eingeäſchert worden iſt, in die bayeriſche Heimat zurückzuführen, zumal an dem Toten manches wiedergutzumachen war, was man an dem Lebenden durch Unverſtändnis und Gleichgültigkeit geſündigt hatte. Allein Staat und Stadtgemeinde München zeigten ſich infolge der Not und Armut unſerer Tage, die in ſolchen Fällen doppelt ſchneidend empfunden wird, nicht in der Lage, einem ihrer bedeutendſten Söhne eine würdige Gedächtnisſtätte zu ſchaffen. So war es die Witwe ſelbſt, die die Aſche ihres Gatten bei der fünfzehnten Wiederkehr ſeines Sterbetages auf den Münchener Waldfriedhof überführen und zur letzten Ruhe betten ließ.

Umrahmt wurde der Beiſetzungsakt durch zwei Regerkonzerte, denn an einem Tage, da der offizielle Anlaß ſo viel Grund zum Reden über den Meiſter gab, mußte naturgemäß auch er ſelbſt und ſein Werk zum Erklingen kommen. Am Vormittage hatte das Staatsorcheſter zu einer ergreifenden Regerfeier ins Odeon gerufen. Mit tiefer Verſenkung in Regers Kunſt deutete Karl Elmendorf zwei Schöpfungen, die Regers Verwurzelung im polyphonen Stil der Alten und die Erfüllung dieſer Formen mit neuem Geiſte, ſein überwältigendes techniſches Können und die unerhörte Kraft ſeiner höchſt perſönlichen Ausdruckswelt beſonders überzeugend darzutun vermögen: das Konzert im „alten Stil" op. 123 und die Mozartvariationen. Dazwiſchen ſang Erik Wildhagen den „Hymnus an die Liebe" op. 136. — Am Abend veranſtaltete, ebenfalls im Odeon, die Akademie der Tonkunſt ihre Feier, bei der Regers bedeutendſter Schüler, Profeſſor Joſeph Haas, die Gedächtnisrede hielt. Er ſchilderte Max Reger als eine Kämpfernatur, die doppelte Fehde zu führen gehabt habe, mit den Dämonen ſeines Inneren und den widrigen Mächten der Außenwelt. Auf beiden Schlachtfeldern, dem der Seele wie dem des äußeren Lebens, verblieb ihm der Sieg. Gleich jedem, der neu aufbaut, war er gezwungen, Konventionen zu ſtören, Beſtehendes zu erſchüttern, Erſtarrtes einzureißen. Seine Göttin war die „ratio", der geſunde Kunſtverſtand, dem er wieder Geltung zu verſchaffen trachtete mit der Ablehnung leerer Ausdrucksgeſten. Vor der Rede erklang das Sextett op. 118 mit ſeinem ins Erhabene weiſenden, ausdrucksgeſättigten langſamen Satze, geſpielt vom Münchener Streichquartett und den Herren Wätzold und van Leyden, während die Bachvariationen in der klaſſiſchen Interpretation von Profeſſor Schmid-Lindner den Ausklang bildeten.

Am Nachmittage ging — eine Feier der Trauer, doch wohl auch des Triumphes — auf dem Waldfriedhofe der eigentliche Beisetzungsakt vonstatten. Über der Grabstätte erhebt sich ein von Regers Landsmann Joseph Weiß geschaffenes Denkmal, ein altarähnlicher Aufbau, um den Blumen, Lorbeer und Tannengrün geschlungen sind. Als erster fand Staatsrat Korn als Vertreter der Regierung tiefschürfende und erlebnisechte Worte, an die seinen schlossen sich die Gedächtnisworte von Oberbürgermeister Scharnagl. Akademiedirektor von Waltershausen würdigte Max Reger als Lehrer, als Wahrer und Erneuerer der Form zugleich. Dann vertrat Akademieprofessor Schmid-Lindner den Dank der Max Reger-Gesellschaft, Abt Schachleitner ermahnte die Versammlung, ein Vaterunser und Ave Maria für den Heimgegangenen zu beten, und hierauf versenkte nach den Klängen der „Alten Weisen" die Witwe des Meisters die Urne. Regers alter Lehrer und Förderer, Hauptlehrer Lindner aus Weiden, einer der ersten, die den Genius des Verstorbenen erkannt und an ihn geglaubt haben, legte Blumen auf den Hügel. Der Regen rauschte über Max Regers letzte Ruhestätte, dann aber, als die Urne der Erde gegeben wurde, stach ein Sonnenspeer durch das Gewölk und ein Lichtstrahl legte sich wie ein überirdisches Zeichen für kurzer Sekunden Dauer über dies teure Grab. . . .

Erste Volksmusik- und Singschultagung in Bochum-Essen.

Von Fritz Stege, Berlin.

Die vom „Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht", sowie vom „Reichsverband deutscher Tonkünstler und Musiklehrer" in den Städten Bochum und Essen veranstaltete Volksmusik- und Singschultagung ist als ein erfolgreicher Versuch zu betrachten, durch sorgfältige Zusammenstellung von Teilergebnissen ein Gesamtbild der gegenwärtigen Lage innerhalb der Jugendbewegung zu bieten und das kulturelle Aufgabengebiet an Hand der gewonnenen Erfahrungen zu prüfen und zu ergänzen. Die Anordnung der Referate ließ von vornherein den ernsten Willen der Tagungsleiter erkennen, eine grundsätzliche Auseinandersetzung mit allen einschlägigen Fragen des musikkulturellen Lebens herbeizuführen. Den allgemeinen Gesichtspunkten galt der erste Tag mit einer Vortragsreihe, die das Wesen der Volksmusik- und Singschulen in kultureller, sozialer, historischer und pädagogischer Beziehung zu klären suchte. Der zweite Teil der Tagung diente der Entgegennahme von Berichten aus dem Arbeitskreis einzelner Anstalten. Nachdem somit die Eigenart des Schulbetriebes in ausreichendem Maße gekennzeichnet war, erfolgte am nächsten Tage die Eingliederung der Volksmusik- und Singschulen in das musiksoziale Leben der Gegenwart unter Berücksichtigung von Schule und Behörde, von Jugendpflege und Jugendorganisation, von Berufsmusikerschaft, Privatmusikerziehern und Konservatorien. Der letzte Tag entsprach in der Disposition des Stoffgebietes insofern wiederum dem zweiten Tage, als die praktische Arbeit im Vordergrunde stand. Wiederbelebung des Volksliedes und der alten Musik, das instrumentale Zusammenspiel und die Musik der Gegenwart bildeten die Abschlußthemen einer Tagung, die an inhaltlicher Reichhaltigkeit kaum zu wünschen übrig ließ. Vielleicht wäre es vorteilhaft gewesen, allenfalls noch die umstrittenen Beziehungen zur Kirchenmusik in einem Sonderreferat zu behandeln. Aber die außerordentliche Fülle der Eindrücke war vielseitig genug, um die Nichterfüllung dieses oder anderer Sonderwünsche nicht als einen ausgesprochenen Mangel erkennen zu lassen.

Aus den zum Teil widerspruchsvollen Einzelheiten formt sich ein Bild, das allzu stark von kräftigen Strömen eines neuen Lebenswillens durchpulst wird, als daß es sich einer klaren kritischen Gliederung willig unterwerfen läßt. Es hat wenig praktischen Wert, den gegensätzlichen Meinungsäußerungen verschiedener Referenten eingehend nachzuspüren, die auf der gemeinsamen Grundlage des Erlebniswertes aufbauend zu abweichenden Ergebnissen gelangten. Der Tagungsinhalt erschien als ein Spiegelbild der Jugendbewegung selbst, die auf der Suche nach neuen Werten praktisches Handeln über methodisches Denken stellt, und die in einer

nicht ungefährlichen, schrankenlosen Hingabe an neuartige Anregungen vielseitigster Art auf eine geschlossene Umgrenzung ihres Aufgabenkreises verzichtet. So erklärt es sich, daß selbst in grundsätzlichen Fragen nicht immer ein einmütiger Standpunkt gewahrt werden konnte, und wenn Leo Kestenberg in seinem Schlußwort den Sinn der Tagung als „problematisch" bezeichnete, so unterstreicht diese Äußerung ausdrücklich den experimentellen Charakter eines Unternehmens, das als erster Versuch einer umfassenden Kundgebung auf dem Boden kulturpolitischen Neulandes noch nicht über einen ausreichenden Schatz gesicherter Erfahrungstatsachen verfügen kann.

Damit soll nicht bestritten werden, daß dem immerhin zwiespältigen Tagungsergebnis eine Überzeugungskraft innewohnte, die durchaus zugunsten der neuen Bewegung sprach. Und wenn man sich weniger auf Theorie beschränkt hätte, die letzten Endes auch der lebendigste Vortrag nicht zu verbergen vermag, und wenn man statt dessen mehr praktische Arbeit gezeigt hätte, Unterrichtsvorführungen und lebendige Einblicke in das Wesen der Volksmusik- und Singschulen, so wäre der Gesamteindruck zweifellos noch stärker gewesen. Vielleicht darf diese Anregung bei späteren Tagungen auf Berücksichtigung hoffen.

Mit den grundsätzlichen Ausführungen über die kulturellen Voraussetzungen der Singebewegung an Hand der aufschlußreichen Referate von Jöde und Kestenberg darf sich jeder einverstanden erklären, dem das Wohl und Wehe unserer musikkulturellen Entwicklung wahrhaft am Herzen liegt. Daß unsere Jugend den Weg aus den alltäglichen Wirrnissen heraus zum Bekenntnis des Liedes gefunden hat, ist eine überaus begrüßenswerte Erscheinung. Je begründeter ihre Naturnotwendigkeit, desto größer ist die Verantwortung, die hieraus den Trägern der Bewegung erwächst. Unbedingt erforderlich ist es, über den Standpunkt des wiederholt betonten „Experimentierens" hinaus zur Vermehrung allgemeingültiger Erkenntnisse vorzudringen, anstatt die Methodik des Unmethodischen zum Grundsatz zu erheben. Es ist keinesfalls die alleinige Schuld der „Gegner", wenn die sich dadurch allzu bequem bietenden Angriffsflächen dazu geführt haben, die Jugendbewegung als „Kampfobjekt auszunutzen" (Jöde). Und wer wie Jöde „Kritiker" mit „Gegner" hartnäckig identifiziert, scheint völlig zu übersehen, daß auch die schärfste kritische Form die schweigende Anerkennung einer Strömung einschließt, deren Gärungsprozeß durch die Hefe sachkritischer Äußerungen nur in günstigem Sinne beschleunigt werden kann.

Wäre die Jugendbewegung wirklich auch ohne die Heftigkeit kritischer Gegenwehr zu einem bescheidenen, maßvollen Standpunkt zurückgekehrt, der sich vorteilhaft von früheren Anmaßungen unterscheidet und der sogar auf der Tagung wiederholt mit dem Begriff „Übergangserscheinung" (!) gekennzeichnet wurde? Gelegentliche Ausfälle wie die peinlich wirkenden diktatorischen Äußerungen eines Schulz-Dornburg, daß „Ihr Künstler nur für uns da seid", daß „die Jugend nur zu fordern" habe und „der Künstler zu den Fordernden hinabzusteigen habe", dürften in ihrer Übertreibung nur eine Einzelansicht darstellen. Der Wille, auf der Tagung praktische Fortschritte von allgemeiner Bedeutung zu erzielen, stellte derartige Meinungen in den Hintergrund, ebenso wie vereinzelte Entgleisungen persönlicher Art. Am zweiten, der geleisteten Arbeit gewidmeten Tage hob sich Albert Greiners Referat über die Augsburger Singschule ganz überragend von den Berichten der Berliner und Frankfurter Volksmusikschulvertreter ab. Die klare und eindeutige Sprache Greiners, der über einen genügenden Erfahrungsschatz verfügt, um mit absoluter Sicherheit seinen kulturellen Aufgabenkreis übersehen und begrenzen zu können, stand in auffälligem Gegensatz zu den unsicheren, inhaltslosen Vorträgen der Herren H. Reichenbach und Georg Götsch. Es war in der ersten Tagungshälfte beinahe zur Gewohnheit geworden, daß jeder der jungen Herren Redner sein Referat mit dem Bekenntnis begann, er fühle sich an dieser Stelle nicht ganz wohl. Wenn Greiners Singschule über 2000 Schüler besitzt, wenn Berlin dagegen an drei verschiedenen Lehrstätten über nicht mehr als tausend Schüler verfügt bei auffällig schnellem Wechsel der Schülerzahl, dann dürfte wohl eine etwas „methodische" Selbstkritik den verantwortlichen Junglehrern drin-

gend anzuraten sein. So eindrucksvoll waren die Ausführungen Greiners, daß ein Gegensatz zwischen „Nord und Süd" unverkennbar wurde und sogar Leo Kestenberg sich veranlaßt sah, von Reibungen zwischen Volksmusik- und Singschule zu sprechen in der Hoffnung, daß eine gegenseitige Ergänzung Greiners und Jödes die Reibungsflächen beseitigen möge.

Manche wohlmeinende Kritik, die aus verschiedenen Referaten herausklang, gipfelte in beherzigenswerten Warnungen vor übertriebenem Götzendienst an der Jugend, vor dem „Gründungsfieber" (dem Schlagwort der Tagung), der Eitelkeit und Geschäftigkeit der Volksmusikschul-Unternehmer, um so mehr da viel unserer früheren Ehrlichkeit und Gründlichkeit in der Gegenwart über Bord gegangen sei (Bravo, Herr Greiner!). Von Gründlichkeit will unsere Jugend allerdings nichts wissen, die sich lediglich an der „gepflegten, heiteren Oberflächlichkeit der Zeit" (Gg. Götsch) erfreuen möchte. Merkwürdig nur, daß Greiners „unzeitgemäße Betrachtungen" einen erheblich höheren praktischen Wert besitzen als alle zeitgebundenen Äußerungen einer Jugend, deren Traditionslosigkeit „gestaltende Kraft" (Müller - Blattau) bekunden will!

„Für oder wider die Tradition" wurde Losungswort verschiedener Referenten, die sich mit dem musikalischen Bekenntnis zur Kunst des Mittelalters auseinandersetzten. Georg Schünemann wandte sich scharf gegen die Überbetonung des Wissenschaftlichen in den Neuausgaben mittelalterlicher Volkslieder und forderte eine bewußte Einstellung auf die Gegenwart anstelle eines Zurückträumens in die Vergangenheit. Dr. Konrad Ameln wies dagegen darauf hin, daß die Liedschätze vergangener Zeiten kein Museumsgut sind, daß sie keiner Erneuerung bedürfen, sondern lediglich „wieder in Gebrauch genommen" werden müssen, da sie für eine heutige seelisch anders geartete Jugend einen unerhörten Lebenswert besitzen. Das Wort vom „Wiederanknüpfen an eine zerbrochene Tradition" kennzeichnet die durchaus nicht traditionslose Einstellung der Singbewegung. Und es ist bezeichnend, wenn Dr. Hermann Erpf sogar den Vorschlag macht, den „Kampf gegen die Romantik abzublasen", da selbst antiromantische Elemente nicht frei von romantischen Einflüssen seien.

Genügen diese Proben, um zu zeigen, zu welchen Widersprüchen die Ablehnung jeglicher Methodik führt, die durch An-einander-Vorbeireden der Referenten den Erkenntniswert einer Tagung herabsetzt und durch Verzicht auf eine Zielsetzung das Vertrauen zu einem handlungsfreudigen Willen der Jugendbewegung erschwert?

Aus der Fülle von Einzelproblemen sei lediglich noch das Verhältnis der Volksmusik- und Singschulen zum Privatmusikunterricht näher beleuchtet, weil es zum Kernpunkt des gegenwärtigen Musiklebens gehört und auch im Verlauf der Tagung wieder und wieder angeschnitten wurde. Sehr im Gegensatz zu den sachlichen, unbedingt versöhnlichen Ausführungen Arnold Ebels (ohne Widerspruch geht es nun einmal nicht!) standen fast gehässig wirkende Äußerungen über „Beamtung", „Verknöcherung", „Rumpelkammer der Pädagogik" (Rektor Hatzfeld), über den Privatmusiklehrer, der sich „majestätisch, aber träge an der Zeit vorbeidrückt" (Kestenberg), wenn auch Kestenberg späterhin bemüht war, den Eindruck dieser Bezeichnungen abzuschwächen und versöhnende Momente in den Vordergrund zu stellen. Grundlegend wirkte Ebels eingehender Bericht über die Verhandlungen zwischen beiden feindlichen Instanzen, die zu einer wünschenswerten Vereinbarung geführt haben. Die Beschränkung des Instrumentalspiels an den Volksmusikschulen schaltet den Konkurrenzgedanken aus (NB. sofern die Vereinbarung auch tatsächlich im Wortlaut genau innegehalten wird). Achtzig Prozent aller derjenigen, die sich an Volksmusikschulen wenden, kommen für Privatmusikunterricht überhaupt nicht in Frage. Und diejenigen Kreise, die ohne Volksmusikschulen nie mit Musik in Berührung gekommen wären, werden durch eine derartige Tätigkeit zu ernsthafter Beschäftigung mit der Musik angeregt. Es könnte (wie Dir. Schnitzler näher ausführte) die Volksmusikschule als Vorbereitungsanstalt für Konservatoriumsstudium dienen, entsprechend der Rangstellung der Volksschule im Vergleich zur höheren Lehranstalt. Statistisch ist erwiesen, daß die vermeintliche wirtschaftliche Schädigung des Privatmusiklehrers durch Volksmusikschulen

nicht den Tatſachen entſpricht. Und jede neue Volksmuſikſchule erſchließt neue Kreiſe der Beſchäftigung mit Muſik, die dem Privatmuſiklehrer neue Schüler zuführt. Zwei Arten der Zuſammenarbeit zieht Arnold Ebel in Betracht. Der Privatmuſiklehrer geht dazu über, ſelbſt als Volksmuſikſchullehrer zu wirken. Oder er entnimmt die Schüler auf Grund der getroffenen Vereinbarungen den Volksmuſikſchulen. Es iſt ſelbſt möglich, die eigenen Privatſchüler als Ergänzung zur Volksmuſikſchule zu ſenden. Auch Konſervatorien könnten Singkreiſe innerhalb der Anſtalt gründen. Oder die Schüler werden zu „Laienmuſikgemeinſchaften" vereinigt. — Dieſe Anregungen ſind beachtenswert, bedürfen jedoch einer ſorgfältigen praktiſchen Nachprüfung. Und ein etwas merkwürdig berührender Widerſpruch blieb auch dieſem Thema nicht fern. Es ſtellte ſich nämlich heraus, daß ein geplantes Volksmuſikinſtitut in Eſſen aus den Kreiſen des „Reichsverbandes" gerade den Klavierunterricht in den Arbeitsplan aufzunehmen beabſichtigt, der auf Grund der „Vereinbarung" eigentlich unſtatthaft iſt. Es bleibt abzuwarten, ob dieſes eigenartige „Kombinations-Inſtitut" tatſächlich in beabſichtigter Form zur Verwirklichung gelangt.

Die wichtigſten Punkte des Tagungsprogramms ſind damit berührt. Daß die Tagung, an der Regierungsvertreter aus Bayern, Württemberg und Preußen neben Beſuchern aus Holland und Ungarn teilnahmen, in eindeutiger Weiſe ausdrücklich dem Staatsgedanken unterſtellt wurde, iſt — wenigſtens in Preußen — eine etwas gefährliche Angelegenheit. Wenn auch Leo Keſtenberg jeden Vorwurf politiſcher Kunſtmiſſionen energiſch zurückwies und ſich das Bekenntnis zu ſozialdemokratiſcher Einſtellung lediglich für ſeine freien Meinungsäußerungen als „ſchriftſtellernder Privatmann" vorbehielt, ſo erſcheint es immerhin bedenklich, wenn das Schickſal deutſcher Muſikentwicklung ausſchließlich den Händen eines Mannes anvertraut ſein ſoll, der eben nur auf Grund ſeiner „Privatmeinung" zu derjenigen Führerſtellung gelangt iſt, die ihn zum Diktator des preußiſchen Muſiklebens ſtempelt. Die in einem Schlußwort angekündigten *weiteren Erlaſſe*, die ſich mit der Jugendbewegung und dem Chorgeſang befaſſen ſollen, ſind weitere Schritte auf dem Wege zur *Verſtaatlichung des Muſiklebens*, die Kunſt und Staatsgewalt in gezwungener, unerſprießlicher Weiſe verknüpft. Wenn der Dienſt an der Kunſt mit dem Dienſt am Staat miteinander identifiziert werden, wie es die Tagung erkennen ließ, ſo bleibt es eine offene Frage, ob die Zukunft der Volksmuſik- und Singſchulbewegung (in Preußen) wirklich nur aus den unverfälſchten Quellen reinen Volkstums geſpeiſt wird. Wieweit da die „private" Einſtellung der verantwortlichen Perſönlichkeiten als Baſis für das „amtliche" Führertum dient, wird die Kulturgeſchichte kommender Zeiten einwandfrei klarzuſtellen haben. —

Der Celloſpieler.

Eine Erzählung von Wilhelm Schäfer.

Er war in den guten Jahren ein Soliſt geweſen, der Tauſende von Herzen rührte mit ſeinem bräunlichen Celloſpiel und den die Blicke der Bewunderung ſchon rühmten, bevor ſein Bogen an die Saiten rührte. Doch hatte ihn der Ruhm und alle Süßigkeit der Töne nicht behütet, aus einem ſchwarzen ein ergrauter Mann zu werden. Er ſtand im erſten Greiſenalter, als ſein Gehör nachließ, ſo daß die Töne wohl noch aus den Saiten, doch nicht mehr aus der Seele kamen, die wie mit einer Taucherglocke aus dem Gerieſel ſonniger Wellen immer hoffnungsloſer in die Tiefen der Stille hinunterſank; bis er ganz taub war.

Da mußte er, von dem Erſparten lebend, der ſein Leben lang im Lichterglanz und Jubel großer Säle geweſen war, mit ſeiner Frau in ſtiller Stube das Tagewerk der alten Leute tun, die ſich von Schlaf zu Schlaf durch Müdigkeiten und Beſchwerden, auch Schmerzen und böſe Hoffnungsloſigkeiten ſchleppen. Er trug es, wie ein altes Reitpferd ſeinen Milchwagen zieht, nicht in Geduld. Als er darüber ein Siebziger und ein gebücktes Männchen geworden war, das ſich an ſeinem Stock aufſtützen mußte, um nach den Vögeln oder Wolken hinaufzuſehen,

starb ihm die Frau. Sie war ihm in den Jahren seiner Konzertfahrten wenig gewesen und wurde alles mit der Gebrechlichkeit: sie hörte für ihn mit, wenn in den Stuben verhockter Einsamkeit die unbefriedigten Gedanken Wolfssprünge machten.

Nun war sie fort; und als er eine Woche lang, der doch seit Jahren keinen Kirchhof mehr betreten hatte, täglich zu ihrem Grab hinaus gegangen war, wo ihr die gelben Ahornblätter schon einen Teppich auf die frische Erde geregnet hatten, und als er nicht begreifen konnte, daß sie darunter in einer Holzkiste liegen und verwesen sollte, die seinen ruhelosen Alterswünschen näher als sein eigener Körper gewesen war, indessen sich die fremden Menschen mit plumper Sorgfalt in seine Stuben drängten: da ging er eines Tages selber zum Tod hinaus, weil der nicht zu ihm kommen wollte.

Er suchte ihn nicht draußen, wo die Opfer in engen Reihen auf ein neues Leben warteten, das ihre unverlierbaren Säfte, jedoch sie selber nicht mehr gebrauchen konnte. Es war aus seinen guten Zeiten noch ein verschollener Celloklang in ihm, als er im flatternden Kragenmantel durch den nassen Novemberwind auf die Eisenbrücke hinaufging, die mit drei hohen Bögen den Rheinstrom überspannte. Da war der Sturm auch für die Augen gleichsam zu hören: wie sich die hohen Bäume in den Rheinanlagen auf und nieder bogen, wie das Wasser mit weißen Kämmen stromaufwärts schäumte und wie die stachligen Lichter an der Schiffbrücke tanzten! Er hatte stets die Kühnheit geliebt, bevor das Alter ihn schwach in den Beinen machte; doch nur, wie ein Musiker im Konzertsaal mit Tönen kühn sein kann. Auch verließ ihn die Ordnung seines gepflegten Lebens nicht; bevor er auf einem der dick vernieteten Rücken hinaufging, womit die Eisenbögen sich bis zur doppelten Manneshöhe aus dem Geländer hoben, legte er die schwere Uhr, den goldenen Kneifer und die Krawattennadel mit einem flach geschliffenen Rubin sorgfältig in eine windgeschützte Ecke.

Wie eine prachtvoll aufsteigende Melodie dachte er danach zur Höhe seines selbstgewählten Todes auf dem Eisenbogen hinaufzuschreiten, doch gelang es nicht, weil ihm ein Windstoß seinen Mantel über den Kopf aufjagte. Seine zitternden Greisenhände konnten sich nicht halten an dem nassen Eisen; er glitt gleich aus und stürzte durch den leeren Raum hinunter in den quirlenden Strom.

Es war noch in der letzten Dämmerung; so sahen verspätete Spaziergänger aus den Rheinanlagen das Bündel von der hohen Brücke herunterfallen und auf dem Strom, kaum untersinkend, abwärts treibend. Sie liefen und riefen nach der Schiffbrücke hinunter, und weil der starke Gegenwind am Mantel noch immer aufgebauschte Zipfel fand, trieb er so langsam, daß sie ihn wirklich noch auffischten. Er hatte nicht mehr als zehn Minuten im Rhein gelegen und war mehr durch den Sturz als durch geschlucktes Wasser vom Bewußtsein. Sie brachten ihn in eine von den Kajüten auf der Schiffbrücke und brauchten nicht lange an ihm zu reiben, da schlug er schon die welken Augen auf. Er mochte meinen, in einer andern Welt zu sein: als er die nassen Kleider fühlte, besann er sich und wollte zornig werden. Seine Schwäche hinderte ihn daran, so fing er an zu weinen; und wenn die Retter etwas von seinem ersten angstvollen Blick verstanden, war es die Frage: Warum habt ihr mich nicht treiben lassen in dem Wasser, das schon eins mit mir geworden war?

* * *

Es gelang den Ärzten, denen soviel junges Leben unter den Händen stirbt, ihn wieder auf die alten Beine und in ein Altersheim zu bringen, darin der Tod soviel Auswahl unter stillen und verglimmten Greisen hatte, daß er ihn noch ein Halbjahr leben ließ. Es lag abseits der Stadt in einem Birkenwäldchen dicht am Rhein und war für Leute seines Standes sonst nicht eingerichtet. Da begann sein altes Holzwerk noch einen Wurzelschoß zu treiben. Sein Unglück war gewesen, daß er mit dem Gehör auch inwendig die Musik und damit den Inhalt seines Lebens verloren hatte. Nun kam sie wie ein Echo aus seinem Innern wieder. Es hatte schon in den ersten Fieberträumen damit begonnen, daß er wie einst ein Cellosolo spielte; immer wieder kam da eine Wendung vor, die er niemals geübt und auch von andern nicht

gehört hatte: ſie durchbrach den Strom von einer tiefen Melodie mit quirlenden Klängen, wie wenn aus einem fließenden Waſſer ein Strahl aufbräche, der immer wieder von der Strömung fortgenommen würde und doch nicht ruhen konnte. Mit ſeiner mählichen Geſundung verſchwanden ſolche Klänge nicht; und als er in der Winterſonne ſchon wieder um das Birkenwäldchen herumſpazierte, ſtand er oft ſtill, an ſeinem Stock, und ſah ſich ſtaunend um, weil er die Töne eines Klaviers in klarer Schönheit perlen hörte. Wenn Wolken auf den Hügeln laſteten, kamen Orcheſterklänge; er brauchte nur am Strom hinaufzugehen, wo er den Wellenwind an ſeinen Händen ſpürte, und ſchon warfen ſich die Geigentöne in den Trompetenklang. Wenn er ſich dann auf eine Bank hinſetzte, die unter einer hohen Pappel auf einer Art Baſtei am Ufer ſtand, und vor der Helligkeit des Waſſers die Augen ſchloß: zog die Muſik in Maſſen zu ganzen Sinfonien auf. Manchmal war er ſelber der Dirigent davon; und wenn es ihn ganz überſchüttet hatte, kam er in einer Glückſeligkeit nach Haus, die ſeine Pfleger erſt kopfſchüttelnd und ſchließlich ſchmunzelnd bemerkten. Am meiſten lächelten ſie, als er mit Eigenſinn darauf beharrte, ſein Cello zu haben: denn nichts war wunderlicher als das Gekrächze der aufgeregten Saiten anzuhören und das glückstrunkene Geſicht dazu zu ſehen. Er hatte es nicht ungern, wenn jemand zugegen war, und keiner brachte es übers Herz, dem tauben Greis nicht zu verſichern, daß ſein Spiel herrlich geweſen wäre.

So machte ein verwehtes Echo die alten Stunden dieſes Virtuoſen hell, der wieder jung und feurig trotz ſeiner alten Knochen dabei zu werden ſchien und zuletzt in einer Selbſtbeglückung die Seele bis in die vertrockneten Winkel mit Glanz erfüllte.

Er war an einem Märzabend, als es Vollmond werden wollte und der ungeſtüme Wind die Wolkenſchatten von Ufer zu Ufer warf, noch zu der alten Baſtei hinausgewandert. Man ließ ihn gehen, weil man die Harmloſigkeit von ſolchen Gängen kannte, obwohl der Rhein Hochwaſſer führte. Es war ſo hell, daß vom andern Ufer die Bäume deutlich zu erkennen waren, dahinter weithin die dunkeln Windungen der Täler in blaſſen Bergen. Der Wind kam vom Gebirge und jagte die bläulichweißen Wolkenlappen im Mondlicht ſo vor dem dunklen Himmel her, wie wenn Eisſchollen raſch bewegt auf einem ſchwarzen Waſſer trieben. Wie da der alte Mann von Klängen angefüllt ſelig in der bewegten, traumhaften Helligkeit der Frühlingsnacht ſaß und landwärts ſah, wo eine Kette hoher Bäume in die Unendlichkeit zu ragen ſchien: wurden in der Kälte der hohen Luft die Wolken kleiner und kamen ihm wie Schneetreiben vor, das in die Zweige dieſer Bäume wehte und immer wieder darin verging. Darüber merkte er zum erſtenmal, wie das, was er in dieſen Monaten nur für Erinnerungen fremder Muſik gehalten hatte, eigene Muſik und gleichſam ein geheimnisvoller Widerklang aus der in Wind und Licht bewegten Natur in ſeiner Seele war; denn wie Schneewolkenflocken da oben die Zweige überwehten und dennoch unwirklich darin verſchwanden, ſo überſchütteten ihn die Töne, nicht in unwirklicher Ferne, ſondern greifbar nahe. Wie er das erkannte und immer das Thema wiederkehren hörte, das aus dem Baß durch alle Stimmen lief und ſich zum Geflecht einer klaren Fuge feſt verrankte: da ſtand der Greis mit flehenden und abwehrenden Händen auf; weil er nicht faſſen konnte, daß es Muſik aus eigener Schöpfung war, daß er ſie aufſchreiben konnte, daß er, der immer nur ein Diener fremder Kunſt geweſen war, nun im Alter noch begnadet würde, ſelber ein Meiſter herrlicher Muſik zu ſein.

Da trieb es ihn wie einen Jüngling in der zitternden Angſt nach Hauſe, daß er die Töne in der Rührung verlieren und verſäumen könnte, die Noten davon aufzuſchreiben. Selig belaſtet trat er den Heimweg an, den er auf einem Kribbenweg abkürzen wollte. Er war ihn nie gegangen, weil er bisher mit ſeinen Stunden nicht ſparſam geweſen war; nun ging er ihn, obwohl das Hochwaſſer nur noch den Rand von ſeinem Damm freiließ. Er ging ihn raſch, und ließ den Mantel flattern, er ging ihn kühn mit ſeiner ſchönſten Melodie, er ging ihn glücklich mit ſeinen alten Beinen, wie wenn ein Kind von ſeinen Büchern endlich zum Spiel hinlaufen darf. Daß er dem Tod ſo nahe mit ſeinen Schätzen kaum noch zum Auspacken kommen könnte, bedachte er nicht mehr. Der aber wußte zum andernmal, was ihm zum

beſten diente, und legte ihm behutſam eine alte Ankerkette in den Weg, darin der Stiefel des Verzückten ſich verfing, ſo daß er ſtolperte und zwar noch auf die Kribbenſteine zu liegen kam, dann aber ſeitwärts umfiel auf Knie und Hände; ſo wird ein Hund im Spiel von Kindern umgeworfen — und mit dem Rücken in den Strom hinunterrutſchte, der ihn damals grauſam wie einen leeren Sack getragen hatte und ihn mit ſeiner vollen Fracht nun gütig zum Kontrapunkt der Weltmuſik hinunterſinken ließ.

Berliner Muſik.

Von Fritz Stege, Berlin.

„. . . . ſo ſchön und froh, du Poſtillon von Lonjumeau . . ." Wer hätte je gedacht, daß dieſer Opernſchlager aus Großvaters Zeiten noch einmal die Opernbeſucher zu Stürmen der Begeiſterung fortreißen würde — und das noch dazu in der mit Recht verketzerten Reichshauptſtadt, und ſogar im Repräſentationshaus „Unter den Linden"?! Das mit Liebe und Sorgfalt inſzenierte Werk, deſſen Hauptrolle Helge Roswaenge verkörperte und deſſen muſikaliſcher Inhalt in Leo Blech einen überaus vortrefflichen Ausdeuter fand, war wieder einmal ein lebendiger Beweis für die trotz aller gegenteiliger irreführender Verſuche unleugbare Tatſache, daß Melodie in reinſter Form den Anſprüchen weiteſter Volkskreiſe heute wie ehedem vollkommen entſpricht. Der entſcheidende Erfolg des Adamſchen Bühnenſtückes, dem auch der Fachmann zunächſt mit Vorurteilen entgegenſah, ſollte denen zu denken geben, die unabläſſig bemüht ſind, das Volk mit dem Gift ihrer unlauteren muſikaliſchen Fantaſie zu verſeuchen. Iſt es nicht eine unverkennbare Schwäche, wenn die „moderne" Oper nur mit Hilfe von Senſationen ihr Leben friſtet, wenn ſie zu „außerkünſtleriſchen" Mitteln greifen muß, um ihren „Kunſt"-Zweck zu erfüllen, wenn der Schöpfer jedes neuen Werkes ſich für verpflichtet hält, den Weltrekord an Schmutz und Gemeinheit zu brechen, den ſein Vorgänger aufgeſtellt hat? Ein ſolches Gegenſtück zu Adams „Poſtillon" erlebten wir in der recht verſpäteten Erſtaufführung von Brands „Maſchiniſt Hopkins" in der Städtiſchen Oper. Über das Werk ſelbſt wurde in der ZFM gelegentlich der Uraufführung auf dem Duisburger Tonkünſtlerfeſt ſehr ausführlich berichtet, ſo daß ich mich darauf beſchränken kann, die Eigenheiten der Berliner Darſtellung nur kurz zu charakteriſieren. Zum erſten Male führte der ſtellvertretende Intendant Dr. Kurt Singer die Regie. Es lag ihm beſonders daran, die Neuromantik der Maſchinenſzenen ſtark zu unterſtreichen, und mit Hilfe von ausgezeichneten Lichtwirkungen iſt ihm dieſe Abſicht vollauf gelungen. Zwei Kürzungen, darunter das Weglaſſen des Liebesduettes auf der Treppe, kamen dem Werk ſehr zugute. Die Barſzene war vom Standpunkt der Revue aus ein Gipfelpunkt tänzeriſcher Leiſtung. Mißlungen war lediglich der Verſuch, die Stimmen der Maſchinen auf Lautſprecher zu übertragen, wenn auch der Gedanke, hierdurch einen Gegenſatz zu den lebendigen Menſchenſtimmen zu ſchaffen, als durchaus glücklich zu bezeichnen iſt. Die Berliner Aufführung ließ es ſomit nicht an der erdenklichen Sorgfalt fehlen, um den Äußerlichkeiten des Inhalts zur rechten Wirkung zu verhelfen. Eine Beſetzung von unterſchiedlichem Wert betreute der zuverläſſige Dirigent Dr. Fritz Stiedry.

Es iſt kein Zufall, wenn derartigen Opern-Experimenten gegenüber die lebendige Kraft des Chorgeſanges in ſtetig ſteigendem Maße das Muſikleben beherrſcht und auch diesmal den Hauptanteil an den wichtigſten muſikaliſchen Geſchehniſſen für ſich beanſprucht. An der Spitze ſteht das Kaminski-Konzert des Häuſermannſchen Privatchors aus Zürich, veranſtaltet gemeinſam mit der Akademie der Künſte. Berlin iſt mit Werken von Kaminski wahrhaftig nicht verwöhnt, und daß unſere Reichshauptſtadt an den echteſten Begabungen ſtillſchweigend vorübergeht, iſt ja keine Ausnahmeerſcheinung. Selbſt wenn man ſich mit einer gewiſſen Neigung zur Überkompliziertheit der Stimmführungen nicht befreunden kann, deren geſangliche

Anforderungen ſelbſt von einem ſo bewährten Chorverein wie Häuſermann nicht in idealer Weiſe bewältigt werden konnten, muß man den Schöpfer der Motetten „Der Menſch“ und „Die Erde“ zu den begabteſten Komponiſten der Gegenwart zählen und ſeiner muſikaliſchen Eigenart Bewunderung zollen. Die Reinheit ſeiner in vorbachiſchen Zeiten wurzelnden Linie, die in den gebotenen Volksliedbearbeitungen am eindringlichſten zutage tritt, iſt leer an äußerlichen Gefühlsgebärden, reich an innerer Kraft. Seine abſolut konzeſſionsloſe ſchöpferiſche Einſtellung ſetzt ſich in glücklichen Widerſpruch zu jeglichen Augenblicksforderungen des Tages. Dieſe Vorausſetzung des kompoſitoriſchen Schaffens allein vermag die Erlöſung aus den Zeiten ſtiliſtiſcher Verwirrungen zu bringen, die Kaminskis unbeirrbarer Standpunkt verheißt. Asketiſche Züge tragen die eindringlichen Sologeſänge, darunter das „Weſſobrunner Gebet“, Gedankenreichtum und techniſche Vollkommenheit bergen die dargebotenen Orgel- und Violinvorträge. Das Konzert, dem die Elite des Berliner Muſiklebens beiwohnte, dürfte in begeiſtertem Beifall dem anweſenden Tonſetzer gezeigt haben, daß er auch in Berlin manche Freunde gewonnen hat.

Unſer Weg durch das Chorleben der Reichshauptſtadt führt uns an weiteren großen Höhepunkten vorüber. Viermal hintereinander in kurzen Abſtänden erklang Beethovens Missa solemnis, die Voraufführungen mitgezählt. Furtwängler mit dem „Bruno Kittelſchen“ Chor, ſodann Otto Klemperer mit dem „Philharmoniſchen Chor“ waren die künſtleriſchen Leiter, beide in ihrer Art Höchſtleiſtungen der Ausdruckskunſt erreichend. Furtwängler durch ſeine Ruhe und beſeelte Innerlichkeit, die namentlich den langſamen Teilen zu tiefſter Wirkung verhalf, Klemperer durch ſein ungeſtümes Temperament, ſeinen wahrhaft erbitterten Kunſtfanatismus, der im „Gloria“ zu unerhörten Steigerungen führte bis hart an die Grenzen geſanglicher Ausführungsmöglichkeiten. Alle vier Konzerte waren überfüllt und verrieten damit die unerſchütterte Verehrung, die der Muſikliebhaber echteſten Offenbarungen der Kunſt entgegenbringt. — Regſamkeit iſt der „Singakademie“ nachzurühmen, deren hochverdienter Leiter Georg Schumann ſich nicht nur an der Spitze ſeines Chores ſehen läßt, ſondern es ſogar nicht verſchmäht, ſoliſtiſche Lorbeeren als Pianiſt im Rahmen eines „Beethoven-Zyklus“ des Philharmoniſchen Orcheſters zu pflücken in anerkannter künſtleriſch vorbildlicher Weiſe. Die vom Chor gebotene Wiederbelebung von Berlioz’ „Fauſts Verdammnis“ war höchſt verdienſtvoll, wenn auch manche Partien des allzu ausgedehnten Werkes heute etwas verblaßt erſcheinen mögen. Immerhin bietet es abwechſlungsreiche Bilder vielſeitigen Inhaltes, dankbar für choriſtiſche Aufgaben, die dem vollendeten Klangkörper der Singakademie ausreichende Gelegenheit zur Entfaltung ſeiner geſanglichen Vorzüge bot.

Ein weiteres Ereignis war die Maſſen-Aufführung des „Reichsverbandes der gemiſchten Chöre“ unter Leitung des unermüdlichen Bruno Kittel. Uns intereſſiert an dieſer Stelle lediglich die Uraufführung des „Steinernen Pſalms“ von E. N. v. Reznicek. Nach meinem Geſchmack entbehrt es nicht der Tragikomik, wenn ein Komponiſt der älteren Generation, deſſen muſikaliſche Verdienſte unbeſtritten ſind, es für notwendig erachtet, ſich auf die Gegenwart einzuſtellen und unter Verwendung von Sirenen, Schmiedehämmern uſw. ſich bemüßigt fühlt, ein wenig mit dem „Zeitgeiſt“ zu liebäugeln. Das ſollte Reznicek lieber denen überlaſſen, deren eigene Fantaſie zu dürftig iſt, um auf außerkünſtleriſche Eſelsbrücken verzichten zu können. Der äußerliche Eindruck war im übrigen ſtark, der innere Wert gering.

Aus dem wiederum reichen Schatz an neuen Werken ſei diesmal nur noch der Uraufführung einer „Konzertmuſik für Solobratſche und größeres Kammerorcheſter“ von Paul Hindemith gedacht, geſpielt vom Komponiſten, geleitet von Wilhelm Furtwängler. Das zweiteilige Werk zeigt zeitweilig wie zu Beginn der zweiten Hälfte Anſätze zu gefühlsmäßiger Äußerung, vermag aber in ſeiner Trockenheit und Erfindungsloſigkeit der Themen nicht zu intereſſieren. Die Einfälle ſind nach Hindemithſcher Manier kurzatmig, knapp, und ihre mehrfach hintereinander wiederholten Gedanken haben ſeinem Stil in Berlin mit Recht den Spottnamen „Stotter-Thematik“ eingebracht. Man kann wohl ohne weitere Erwägungen hierüber zur Tagesordnung übergehen.

Nicht verſagen möchte ich es mir zum Schluß, auf den Rückgang der Staatsopern-Konzerte unter Leitung von Erich Kleiber hinzuweiſen. Die Erkenntnis, daß es nichts Langweiligeres gibt als die Kleiber-Konzerte, hält nicht nur Scharen der Muſikliebhaber vom Konzertbeſuch ab, ſondern auch einen Teil der Fachkritik, die einfach keine Notiz mehr von Kleibers Veranſtaltungen nimmt. Daß Kleiber in einem ſozialen Intereſſen dienenden Inſtitut grundſätzlich keine Soliſten (außer ſich ſelbſt) zu Worte kommen läßt, iſt ſo unſozial wie möglich. Es erweckt den Anſchein, als konzertiere Kleiber nur noch lediglich zu ſeiner eigenen Freude. Wir wollen ihn dabei nicht ſtören.

* * *

Der ereignisloſe Zeitabſchnitt um die Monatswende April und Mai, charakteriſiert durch ganz hervorragende Paſſionsaufführungen der „Singakademie" unter Leitung von Georg Schumann, bietet neben einigen mehr oder minder unwichtigen Neueinſtudierungen unſerer Opernhäuſer wie „Die Stumme von Portici", „Don Juan" und einer ausgezeichneten „Carmen", zum erſten Male mit Sigrid Onegin, nur ein Geſchehen von außergewöhnlichem Range, die Uraufführung der Oper „Chriſtoph Columbus" von Darius Milhaud, die zu längerem Verweilen zwingt.

Der „Chriſtoph Columbus" zählt zu denjenigen Bühnenwerken, die nicht den Darſtellern, ſondern der Bühnentechnik die Hauptrolle zuweiſen. Das Textbuch von Claudel ſprengt in faſt unerfüllbaren Anforderungen an die Regie den Rahmen des Opernbegriffs. Es entnimmt der griechiſchen Tragödie — ähnlich wie in Strawinskys „Ödipus Rex" — den Chor, der hier die „Nachwelt" verkörpert und vor der eigentlichen Bühne über dem Orcheſter poſtiert iſt, halbkreisförmig das Parkett umſchließend. Das Libretto lehnt ſich ferner formal an die Revue an in ſchnellſtem Wechſel der 27 Bilder, die über zwei Akte verteilt ſind. Drittens iſt die Oper auf eine bisher noch nie zur Anwendung gekommene Unterſtützung durch den Film angewieſen, dem eine doppelte Aufgabe zufällt. Er dient einesteils als Kuliſſe durch naturgetreue Wiedergabe von Meeresbildern, durch Aufnahmen der Landung in Amerika. Andererſeits ſoll der Film die ſeeliſchen Vorgänge der äußeren Bühnenhandlung zum Ausdruck bringen. So ſieht man beiſpielsweiſe Columbus im Kreiſe ſeiner Angehörigen, während der gleichzeitig laufende Film bereits die Abſchiedsſzene zeigt und damit die Sehnſucht des Columbus enthüllt, ſeinen Idealen zu folgen. Dieſes teils opernhafte, teils ſchauſpielhafte Momente aufweiſende Bühnenwerk begnügt ſich nicht mit einer chronologiſchen Aneinanderreihung der wichtigſten Etappen aus dem Leben des Columbus. Es beginnt mit der Sterbeſzene, die der Chor mit der Aufforderung an Columbus unterbricht, von der Bühne herunterzuſteigen und ſeine Taten vor der Nachwelt zu verantworten. Als Zuſchauer ſieht der alte Columbus ſich ſelbſt auf der Bühne, während ſein Leben ſchattenhaft vorüberflieht. Mit Einſchluß des Films ergibt ſich ſodann die Merkwürdigkeit, daß gleichzeitig drei Columbuſſe zu erblicken ſind. Während ſich der erſte Akt mit einigen dramatiſch wirkungsvollen Höhepunkten bis zur Landung in Amerika ſteigert, fällt der zweite ab durch Überbetonung des ſymboliſchen Gehaltes in einem religiöſen Myſtizismus.

Der Claudelſche Text iſt ein rein literariſches Erzeugnis ohne jede Bühnenwirkſamkeit, äußerſt ſchwerfällig in der Handhabung des ſymboliſchen Apparates, der für den unvorbereiteten Zuhörer jede Verſtändnismöglichkeit unterbindet. Wenn gleichzeitig der Chor durcheinanderſpricht, dazu auf der Bühne geſungen wird, dann drückt Claudel den handelnden Perſonen Megaphone in die Hand, die den Skandal zu überſchreien ſuchen. Verſtehen kann man doch nichts. Der Chor übernimmt gleichzeitig die Rolle des unbeteiligten wie des beteiligten Zuſchauers, der ſich nach Bedarf in die meuternden Matroſen verwandelt, Ergriffenheit oder Abſcheu heuchelt und in einem Zwiſchenſpiel eine Opernparodie aufführt. Eine kleine Revolution, wobei der „Erzähler", der im Sprechton aus einem großen Buch im Jahrmarktsſtil des Ausrufers die Bühnenvorgänge erläutert, vom Chor mit dem Wunſch unterbrochen wird, doch ein kleines

Ballett einzulegen und dem Chor Gelegenheit zu bieten, einmal „aus vollen Lungen loslegen zu können", zumal da das weibliche Element im Chor ſtark vernachläſſigt würde. Eine Oper, die ſich ſelbſt veralbert und ſich nicht für ernſt nimmt — ſollte dieſe Tatſache nicht jedes weitere kritiſche Wort hinfällig machen?

Das gewichtigſte Wort hat jedenfalls das Premièrenpublikum ſelbſt geſprochen. Denn es kam zu einem Skandal, wie er in der Geſchichte der Linden-Oper vielleicht noch niemals dageweſen iſt. Schon die ſymboliſchen Albernheiten im langweiligen zweiten Akt begegneten lautem Gelächter und humoriſtiſchen Zwiſchenrufen. Der matte Beifall nach Schluß der Oper wurde erſt durch Ziſchen zu voller Stärke entfacht. Nun begann der übliche Kampf unter Betätigung zahlreicher Hausſchlüſſel, die einen ohrenbetäubenden Lärm vollführten. Die Verantwortungsloſigkeit gewiſſer Berliner Preſſekreiſe ſuchte und fand ſelbſtverſtändlich „politiſche" Beweggründe für die Proteſtkundgebung der Theaterbeſucher, und ein ganz beſonders Schlauer bemühte ſich im Rundfunk, der ſich ſelbſtverſtändlich ſofort zur Propaganda dieſes üblen Machwerkes zur Verfügung ſtellte, den Nachweis zu führen, daß die pfeifenden Zuhörer „in allen Bühnenrängen organiſiert" ſeien. Nur offenbare Böswilligkeit oder Verſtändnisloſigkeit kann den ſpontanen Ausbruch der Empörung verkennen, den ein genasführtes Publikum über Inhalt und Muſik dieſer ſogenannten Oper äußerte. Der Hausſchlüſſellärm war die reinſte Sphärenmuſik im Vergleich zu Milhauds Irrenhausmuſik, die nur in wenigen Fällen, zum Beiſpiel in der Sterbeſzene des Columbus, gehaltvollere Töne fand. Bereits der Eingangschor beginnt mit einer gleichzeitigen Verwendung zweier, um einen Halbton verſchiedener Tonarten. Typiſch iſt die Verwendung kurzer, mißtönender Motive, die bis zum Ekel ein dutzendmal hintereinander wiederholt werden. Die Vorträge des Erzählers werden ausſchließlich vom Schlagzeug begleitet. Zeitweilig ſteigert ſich der Chor in Verbindung mit der Bühnenhandlung zu einem Katzengeſchrei, das mit Muſik eine nur noch ſehr entfernte Verwandtſchaft aufweiſt. Einen Gipfelpunkt von Häßlichkeit ſtellt die Szene der Indianergötter in Amerika dar, die ſich gegen eine bevorſtehende „Entdeckung" ſträuben. Hätten die alten Indianergötter gewußt, in welcher Weiſe man viele hundert Jahre nach ihrer „Entdeckung" ihnen ein muſikaliſches Denkmal in Form eines Kompoſthaufens nach Milhaudſchem Muſter ſetzen würde, dann hätten ſie ſich ſicher vor Verzweiflung ins Meer geſtürzt.

Nach dieſer Heldentat der Berliner Linden-Oper, deren Direktor ſich in ſeiner Eitelkeit geſchmeichelt ſah, als Milhaud erklärt hatte, keine Bühne der Welt ſei imſtande, ſein Werk zu inſzenieren mit alleiniger Ausnahme der Linden-Oper, und nach den ebenbürtigen Heldentaten der kritiſchen Gefolgſchaft Hörths, die Milhauds Impotenz als eine Offenbarung feierte, erhebt ſich zuletzt die Frage nach dem Warum. So ausgezeichnet die Darſtellung erſchien mit den Chören Rüdels, der muſikaliſchen Leitung von Kleiber, mit Theodor Scheidl, M. Roth, Fritz Soot und Armſter in den Hauptrollen: Welchen Zweck hat eine Oper, die ausſchließlich auf Technik eingeſtellt iſt und bei allgemein fortſchreitender Wirtſchaftskriſe keine begründete Ausſicht hat, in gleicher Vollkommenheit außerhalb Berlins aufgeführt zu werden? Erſcheint der Columbus nicht als einer der letzten Auswüchſe einer Zeit, die ſich vom volkstümlichen Boden ſoweit wie möglich entfernt hat? Schade um die ungeheure Mühe der Einſtudierung, um die Unſummen der Ausſtattung, die beſſer einem deutſchen Komponiſten zugute gekommen wären. Der Staat ſcheint für ausländiſche Komponiſten, die in ihrer eigenen Heimat nicht diejenige Bedeutung gewonnen haben, die ihnen in Deutſchland deutſche Unaufrichtigkeit zuſpricht, allzuviel Geldmittel zur Verfügung zu haben. Im Falle des Chriſtoph Columbus feiert deutſche Naivität einen ihrer ſchmählichſten Triumphe. Mehr Schamgefühl und Verantwortungsbewußtſein iſt denjenigen Kreiſen dringend zu wünſchen, die ihre Aufgabe in einer Irreführung der öffentlichen Meinung erfüllt ſehen.

Wiener Musik.

Von Emil Petschnig, Wien.

Staatsoper: So ist nach vielen Mühen, Widerständen und Witzen A. Bergs „Wozzek“ auch an dieser Stätte erklungen wie der eingefroren gewesene, später erst aufgetaute Ton aus Münchhausens Posthorn; denn heute ist dieses vor etwa zehn Jahren entstandene Werk bereits ein überwundener Standpunkt mit seiner Verläugnung der elementarsten musikalischen Grundlagen. Schon Februar 1924 erhob ich in der „Musik“ meine ausführlichen Einwendungen gegen dasselbe, die weder durch des Komponisten lahme Erwiderung, noch durch die Berichte von der Berliner Uraufführung oder das jetzige eigene Hören entkräftet werden konnten. Gewiß steckt in dieser Partitur ein sehr bedeutendes Können, aber ihr Artistentum ist (wie Überkultur sich gewöhnlich nahe mit dem Naturzustand berührt) einer Primitivität des Empfindens und Erfindens gesellt, die jeder Spannung, Steigerung und (trotz der gewaltsamen Heranziehung von Formen der absoluten Musik) architektonischen Gliederung — einem Hauptreiz der Klangwelt —, wie sie die Parallelität der Tonsprache mit den szenischen Entwicklungen erheischen würde, unfähig ist. Das im Ernsten wie Heiteren der Charakteristik entbehrende Gemenge sich gegenseitig aufhebender Harmonien, Stimmen, Rhythmen schleppt sich auf naturalistischem Boden, hauptsächlich als Orchesterillustration ins Gehör fallend, mühsam von Wort zu Wort des Dialoges und entläßt einen mangels jeder beseelenden Melodik, jedes mitreißenden Aufschwungs völlig leer und abgestumpft mit dem Gefühle, daß diese stets nur keimende, nie blühende „Musik“ da vollkommen überflüssig ist. Einige wenige gelungene Stimmungsmomente (zumal im vorletzten Bilde) sind für einen ganzen Abend denn doch etwas zu wenig.

Es ist seit neuem modern geworden, die Kunstgattung der Oper zur Propagandaplattform für sozialistische und bolschewistische („Dreigroschenoper“, „Mahagonny“) Tendenzen zu machen, welcher politische Anstrich die fehlenden tonsetzerischen Werte entschuldigen oder verdecken soll. Und leider gibt es viele, von allen guten musikalischen Instinkten verlassene, dafür jeder lärmenden Reklame (siehe z. B. den Fall Schreker) hypnotisiert erliegende deutsche Kritiker, die durch Billigung solcher Bestrebungen eifrig dabei sind, der heimischen Oper ideell wie materiell das Grab zu schaufeln. Ein Theater nach dem andern muß seine Pforten schließen, denn die erschöpfte Zugkraft der alten Stücke kann die durch die Wirtschaftskrise veranlaßte Zurückhaltung des Publikums nicht mehr überwinden, für den Laien unverständliche neue von der Art des „Wozzek“ aber vermögen keines anzulocken. Bietet man den Leuten nicht bald wieder eine musikdramatische Kunst, die sie aus der Misere des Alltags wenigstens auf Stunden hinaushebt ins Reich des Ungemeinen, der in der Welt des Scheins verwirklichten Träume, der Idealität, wird der Tonfilm, der dies immer vervollkommneter zu bieten sich anschickt, der lachende Erbe sein.

Die Darbietung dieser für alle Mitwirkenden äußerst undankbaren Sache besaß höchstes Niveau. Die Hauptrollen hatten die Herren Manowarda, Graarud, Maikl, Wiedemann und Frau Pauly inne, im Orchester waltete Cl. Krauß, die Regie besorgte Dr. L. Wallerstein, und die kostspielige Ausstattung (was sagt der Finanzminister dazu?) stammt von Prof. O. Strnad.

Die Universal-Edition hatte ihre Kohorten im Stehparterre und auf der Galerie postiert, um einen Beifallssturm zu entfachen, während Parkett und Logen sich reserviert verhielten. Den wahren Erfolg wird man erst aus der Anzahl der Wiederholungen abnehmen können.

Den denkbar grellsten Gegensatz zu Bergs atomistischer Arbeit bildet Verdis Frühoper „Luise Miller“, die von Schülern der Akademie für Musik und darstellende Kunst (Spielleitung: Dr. H. Schulbaur, Dirigent: Dr. L. Kaiser) durchaus sicher und temperamentvoll in G. Göhlers Bearbeitung für Wien erstmals aufgeführt wurde. Formal eine fast ununterbrochene Kette geschlossener Belcanto-Nummern — darunter ein paar sehr anziehende — zu stereotyper estamtam- oder mtaderatatata-Begleitung, deren Süßigkeit einem auf die Dauer aber auch leicht zuviel wird. Es kann nur wieder gesagt werden, daß man mit

der Verdi-Renaissance sich gleichwie mit der Händels auf dem Holzwege befindet, denn auch der Duktus der Melodie (die freilich immer da sein muß, ob man nun in der Oper die Musik oder die Handlung in den Vordergrund rückt) ändert sich mit den Epochen. Heute verlangt sie entsprechend der durch die hastende Zeit bedingten Umfangsbeschränkung auch eine inhaltliche Konzentration, erzielt durch prägnanteste Tonfolgen; worauf noch viel zu wenig geachtet wird.

K. Weigls Zweite Symphonie (hiesiges Debüt unter Prof. R. Heger in den Gesellschaftskonzerten) leidet wie sein letzthin besprochenes Violinkonzert an polyphoner, instrumentaler und Ausdehnungshypertrophie, der kein großzügiges Themenmaterial, keine Plastik des Aufbaues die Wage hält. Der 1., 2. und 4. Satz gehen fast ganz im Einerlei unentwegten Orchesterlärms unter, der vom Weltkrieg angeregt zu sein scheint, wenn man aus dem Motto des Adagios: „Pro defunctis" Schlüsse ziehen darf.

Womöglich noch größere Langeweile verbreitete die Uraufführung der zum Gedächtnis des Präsidenten Lincoln geschriebenen lyrischen Kantate „Lied der Erinnerung" für Soli, Chor, Orchester und Orgel auf Dichtungen von Walt Whitman. Wir wollen jedoch über dieses „Familienfest" der Autorin Frau Johanna Fr. Müller-Hermann galant den Schleier der Nachsicht und des Vergessens breiten.

Aber auch an einem zeitgenössischen Kammermusikabend des Quartetts Rosé überwog die technische Mache die Inspiration der drei uraufgeführten Kompositionen bei weitem. H. Gáls fünfteilige a-moll-Suite liebäugelt leider schon ein wenig mit der Atonalität, verrät aber in der Canzone doch noch dessen ursprüngliche gesunde Musikernatur. Eine wertvolle, empfundene Nummer ist der langsame Satz aus Frz. Schmidts zweitem Streichquartett in G-dur, gegen welchen gehalten die übrigen ein wenig abfallen. Am eindruckslosesten blieb O. Stallas ein Adagio und Allegro aneinanderschließende „Fantasie".

Ellen Reichwein, die fesselnde Vortragskünstlerin, sprach, von ihrem Gemahl, Professor L. Reichwein, einfühlsamst begleitet, in Uraufführungen zwei Melodramen vom Schreiber dieser Zeilen: „Die Madonna des Freudenhauses" und „Der Tod der Tänzerin" (Dichtungen von A. de Nora bzw. E. L. Gattermann). Dr. Ernst Decsey urteilt über ersteres: „E. P. untermalt und umspielt diese Dirnenpoesie mit eindringlicher Illustrationsmusik. Das Ganze macht einen erhöhenden, fast berührenden Eindruck in seiner tonalen Schlichtheit und melodischen Bekränzung." Auch andere Kritiken erwähnen die „lebendige Fantasie", den „einem vielfarbigen modernen Orchester" gleichenden Klavierpart, den „starken Erfolg der Novitäten" und daß sie „die Melodramenliteratur um wirkungsvolle Stücke bereichern".

Ein ernster, gediegener Bariton ist Friedr. Doppler, der neben solchen von Schumann, Brahms und Pfitzner auch neue, gehaltvolle Lieder von C. Frühling und K. Pilss zu Gehör brachte. Bei anderem Anlasse vernahm man von der Contraaltistin Julia Spott M. Sudolskis treffsichere Gesänge „Nachtwandel" und „Maiennacht", sowie eine hübsche, einsätzige Sonate für Violine und Gitarre von E. Schaller.

Bleibt noch das mit dem Akademischen Orchesterverein gemeinsam veranstaltete Chorkonzert unter Prof. F. Großmanns aufrüttelndem Taktstock zu erwähnen, das als Premièren J. Lechtalers „Stabat mater" und O. Siegls „Verliebte alte Reime" brachte. Von letzteren schmeicheln sich die fröhlichen Strophen rascher ins Ohr. F. Frischenschlagers „Fantasie und Fuge" für Orchester wirkte dagegen ziemlich flach.

Neuerscheinungen.

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1929. Hrsg. von Kurt Taut. 36. Jahrg. Lex. 8°. 135 S. Leipzig, C. F. Peters, 1930.

Wir werden auf das inhaltsreiche Jahrbuch näher zu sprechen kommen. An Aufsätzen enthält es: Arnold Schering, Musikalische Analyse und Wertidee (sich scharf gegen die moderne Musikästhetik wendend), Rudolf Ficker, Primäre Klangformen (enthält neue Ausblicke auf die altgriechische Musik), Peter Epstein, Zur Geschichte der

deutschen Choralpassion, Frd. Blume, Fortspinnung und Entwicklung. (Ein Versuch der Begriffsbildung für zwei Hauptarten instrumentalen Schaffens). Unter den kleinen Mitteilungen: Rudolf Schwartz, Zur Charakteristik Zelters.

Festschrift zum 50. Geburtstag Walther Howards am 8. Mai 1930. Hrsg. vom Walther Howard-Bund. Gr. 8°. 62 S. Berlin-Hermsdorf, Verl. f. Kultur und Kunst.

Eine wohlverdiente Ehrenschrift. Sie enthält eine größere Anzahl Zuschriften teils erster Vertreter auf dem Gebiet der musikalischen Erziehung, drei Kapitel aus Howard's demnächst erscheinendem Werk „Die künstlerische Pädagogik" und eine Anzahl Aufsätze begeisterter Schüler H.s, die ihrem Lehrer in dieser oder jener Beziehung überaus viel verdanken. Den Beschluß bilden, unter dem Titel: Allerlei aus dem Unterricht W. Howard's, Aussprüche des Künstlers, von denen wir in der Abteilung: Aus neuen Büchern, einige zum Abdruck bringen.

Siegfried Günther, Moderne Polyphonie. Kl. 8°. 136 S. Sammlung Göschen. Bd. 1021. Berlin, W. de Gruyter, 1930. M. 1.80.

Besprechungen.

LUDWIG SCHIEDERMAIR, Die deutsche Oper. Grundzüge ihres Werdens und Wesens. Leipzig Quelle & Meyer 1930. XV, 327 S.

Endlich wieder einmal ein Werk, das den Geist moderner musikwissenschaftlicher, geistesgeschichtlicher Forschung atmet. Begrifflichkeit, Rahmen und Gliederung verraten den Blick auf Wesentliches. Das wissenschaftliche Rüstzeug ist, wie bei dem Verfasser gewohnt, vorbildlich gesammelt und verwertet. Nicht alles ist gleichmäßig gelungen, und wir meinen: es konnte ja noch gar nicht. Eine erschöpfende Darstellung des national-deutschen geistigen Elementes im Opernstil der Zeiten zu geben, ist vorderhand eine unlösbare Aufgabe. Man darf sich freuen, daß diese etwas bittere Erkenntnis den Verfasser nicht abgehalten hat, für die einzelnen Zeiten und Typen das zu ergründen, was zu ergründen möglich war — und daß ihm das an zahlreichen Stellen außerordentlich gut gelungen ist. So in der Darstellung der Hamburger Oper, so in der Durchleuchtung des „musikdramatischen Nationalstils" vor der Klassik, so in der Charakterisierung Glucks und Mozarts — wenn Schiedermair auch das unüberbrückbare Nacheinander dieser zwei geistigen Typen mehr hätte betonen und den ersteren ferner schärfer gegen den Barocktyp Händel hätte absetzen sollen —, so die Zeichnung weiterer markanter Opernvertreter, Marschner, Meyerbeer, Lortzing. Erscheint uns die organische Darstellung des komplizierten 18. Jahrhunderts nicht restlos gelungen — wir sähen hier gern eine schärfere geistesgeschichtliche Charakterisierung und Trennung der Einzelpersönlichkeiten, eine evidente Kennzeichnung von Mozarts „Menschen" gegenüber denen des Rationalismus (Gluck) oder des Barock (Händel) usw. — so verdienen die Formulierungen Schiedermairs über das 19. Jahrhundert um so mehr freudige Anerkennung. Ausgezeichnet die Ausführungen über „Romantizismen", überzeugend die, ach, in der Wissenschaft so seltene, auf den Forschungen Gustav Beckings fußende Scheidung echter Romantik (Weber, Hoffmann, welch letzteren man aber vorher bei der Nennung der „Mozart-Nachahmer" vermißt) von bloßer Requisiten-Romantik (Spohr, Marschner) und bürgerlicher Solidität (Lortzing), und — horribile dictu — die Hervorhebung der isolierten, durchaus unromantischen Stellung Richard Wagners. — Das Kapitel Gegenwart endlich leidet etwas an aphoristischer Kürze; die in ihm waltende Skepsis, ja der leise Sarkasmus — der sich in einigen netten Gänsefüßchen kundzutun scheint — ist durchaus am Platze.

Dr. Hans Költzsch.

KOTHE-PROCHÁZKA-(CHOP): Abriß der allgemeinen Musikgeschichte. 12. vollständig umgearbeitete, bis zur Gegenwart führende Auflage von Max Chop. XIX, 563 S. Leipzig F. E. C. Leuckart 1929.

Trotz aller „vollständigen Umarbeitung" und unbeschadet der Einbeziehung der „Moderne" — die durch ein großes Zitat — Liebermanns (!) beleuchtet und abgetan wird — entstammt dieses Buch noch immer dem Geist weit vergangener Jahrzehnte. Wir lehnen diese Musik- und Kultur-Philisterei aus der Überheblichkeit geborgenen Pseudowissens heraus radikal ab. — Einige Stichproben: im Vorwort heißt es: „eine Musikgeschichte bedarf keines Vorwortes"; der ganze abstrakte Wust der griechischen Musiktheorie wird aufgerollt — doch eine klare Darstellung griechischer Musik im Rahmen griechischer Kultur darüber vergessen; langweilig diese ganze veraltete, trockene Entwicklung der so lebendigen Musikgeschichte des Mittelalters; keine Spur von originaler Erkenntnis auch im Kapitel „Neuzeit", alles wird in einen Topf geworfen; alberne Polemik und Kritik der Moderne gegenüber, leeres Gerede über Strawinsky, Mahler, Strauß, Pfitzner — und zu all dem noch die längst erledigte (unverstandene) Klage über das

20. Jahrhundert, das der Vermechanisierung, der sterbenden Seele. Freilich: die kümmerliche sensuelle pseudoromantische „Seele" stirbt — nie aber der Geist! Doch vom Geist der Kunst weiß dieses Buch nichts zu berichten. Dr. Hans Költzsch.

VICTOR JUNK: Handbuch des Tanzes. Gr. 8⁰, VII u. 264 S. Stuttgart, Ernst Klett, 1929. M. 17.—

Dieses erste größere Lexikon über den Tanz ist zusammengestellt von dem Wiener Universitätsprofessor Victor Junk. Wie das Vorwort sagt, soll es die erste größere Vereinigung unseres gesamten Tanzwissens darstellen und nicht nur als aufschlußreiches Nachschlagewerk für Wissenschaftler und Künstler, sondern auch als Grundlage für weitere tanzwissenschaftliche Forschungen dienen. Es soll eine Übersicht geben über alle bedeutenden Tänzer und ihre Tanzwerke, über Tanzschriftsteller, Tanzwissenschaftler, Volks- und Kunsttänze, Tänze der Naturvölker, tanztechnische Begriffe, grundlegende Tanzfiguren, über Schriften und Lehren vom Tanz und schließlich auch über pädagogische und hygienische Bestrebungen in früherer und heutiger Zeit.

Bedauerlicherweise wird ein gut Teil des Lexikons nur von den wichtigsten musikalisch-tänzerischen Bemerkungen im Riemann-Einstein'schen Musiklexikon und von den Nachrichten des leider vorletzten Theateralmanachs bestritten. — Einzig und allein alle Wiener Tanzeinrichtungen und Namen sind vollzählig vertreten und mit ausführlicheren Notizen versehen. Im übrigen zeigt sich der Verf. auf musikwissenschaftlichem Gebiete und auf dem des außereuropäischen, exotischen Tanzes auffallend gut beraten.

Die Unvollständigkeit des Handbuchs ist gewiß zum Teil dadurch zu entschuldigen, daß zum ersten Male der schwierige Versuch einer Sammlung des weitverstreuten Materials über den Tanz gemacht worden ist. Aber es wäre besser gewesen, wenn sich mehrere gute Kenner des Tanzes zu gemeinsamer Arbeit vereinigt hätten. Die mitunter bedenkliche Lückenhaftigkeit und sozusagen weiche Proportioniertheit des Werkes hätte dadurch gründlich vermieden werden können. (Der nicht ganz talentlose Diaghileff erhält neun Zeilen Text, eine Zeile weniger als ein Solotänzer des Wagner Theaters, vier Zeilen weniger als Herr Dr. Ferdinand Scherber, einer der mehr oder weniger gleichgültigen Tanzschriftsteller Wiens!!) Die Mitteilungen über Tanzgeschichte, Choreographie und Tanzschrift sind zu knapp gefaßt, wichtige tanztheoretische Gebiete (z. B. Ausdruckslehre) und Grundformen des Tanzes (z. B. Bewegungschor, Laientanz, Kammertanz) sind überhaupt nicht genannt. Die meisten Grundbewegungsformen des Balletts und des neuen Tanzes bedürfen noch einer ausführlicheren Erklärung und können nicht mit wenigen Bildern älterer und ungebräuchlicher Choreographien deutlich illustriert werden. Solche durch die Überlieferung als wichtig nachgewiesene Grundbewegungen müssen in einer eindeutig reproduzierbaren Tanzschrift, wie sie heute etwa in der Rudolf von Labans gegeben ist, festgehalten sein. Die überaus verwirrende Nennung einer Fülle von in diesem Zusammenhang herzlich unwichtigen Namen (Guido Adler, Ralph Benatzky, Heinrich Besseler, Hans von Bülow, Casanova, Tilla Durieux, Hanns Gutmann, Jadassohn, Kreisler, Lehár, und einige Hundert mehr!) sowie sämtlicher kleiner Komponisten, die einmal eine Musik für Tanz geschrieben haben, wäre besser unterblieben bzw. in einem Anhang geschehen, wobei die Kompositionen seit etwa 1900 und speziell die Ballette einen Sonderabschnitt erhalten hätten. Ebenso sollte ein großer Teil der heute lebenden Tänzer und Tänzerinnen im Anhang aufgezählt werden und zwar nicht nur mit der wenig aufschlußreichen, zudem nur allzu schnell veralteten Bemerkung „Tänzer in ....", sondern mindestens noch mit einer Angabe des Geburtsdatums (auch bei Damen) und der absolvierten Tanzschulen und Bühnen. Bedauerlich ist es auch, daß das Handbuch weder eine größere Literaturübersicht mit Hinweisen auf die wichtigsten im Buch verstreuten Sonderangaben enthält, noch daß es in den Literaturangaben wenigstens einigermaßen ausgeglichen und vollständig ist. Viel belanglose kleine Aufsätze sind erwähnt, manche wichtige Bücher leider dafür übergangen worden. Von der Forderung nach überlegener geistiger Stellungnahme zu Richtungen und Persönlichkeiten, oder auch nur nach prägnanter Charakterisierung solcher Erscheinungen und Begriffe (Jazz, Laban, Bode, Rhythmik usw.) muß bei diesem Buch vollständig abgesehen werden.

Wenn das neue Handbuch des Tanzes wirklich die Aufgabe erfüllen soll, die allein ein solches Werk rechtfertigt, nämlich ein grundlegendes Nachschlagewerk sowohl für Wissenschaftler als auch gerade für Tänzer zu sein, denen solch ein Buch bisher vollkommen fehlte, muß es in der zweiten Auflage sehr stark erweitert, „gereinigt" und umgeordnet werden. In Anbetracht der Wichtigkeit eines ausführlichen Tanzlexikons ist eine baldige Umgestaltung sehr zu wünschen.

Pichl-Költzsch.

ARNOLD EBEL, op. 37: Sonate für Violine und Klavier. (Verlagsanstalt deutscher Tonkünstler A. G., Berlin.)

Ein groß angelegtes, formal in der 3sätzigen, klassischen Sonatenform wurzelndes, musikalisch aber modern sich gebendes Werk. Für die Aufführungspraxis liegt sein größter Vorzug in dem melodisch und harmonisch packenden, dabei knapp gefaßten

Final-Rondo, welches diese Sonate zu einer recht wirksamen Schlußnummer für Sonatenabende stempelt.

HANS LANGE, op. 30: „Spielmannsweisen". (Nocturno, Menuett, Ungarisch.) Berlin, Schlesingersche Buch- u. Musikhandlung, Rob. Lienau.

Echte Geigenmusik mit wirkungsvoller Klavierbegleitung in gleicher Weise dankbar und empfehlenswert für Konzertsaal und Salon.

ANNA HEGNER: 5 leichte Stückli für Violine und Klavier. Zürich und Leipzig, Gebr. Hug.

1. Tanzliedli, 2. Schlofliedli, 3. Regeliedli, 4. Scherzo, 5. „April" (Thema mit Variationen), nennt die große Geigerin die 5 reizenden Kinderchen ihrer Muse. Mag sein, daß diese „leichten" Stückli für die Jugend bestimmt sind, mir gibt es aber den Anschein, als ob auch „große Kinder" an dieser urwüchsigen, kerngesunden Musik, die von Herzen kommt und zu Herzen geht, ihre helle Freude haben werden.

ANTONIO VIVALDI: Violinkonzert g-moll op. 4 Nr. 6 mit Begleitung von Streichorchester und Klavier für den Konzert-Vortrag bearbeitet von Sam Franko. Berlin, Ries & Erler.

Vivaldis wertvolle Violinwerke haben uns auch heute noch allerhand zu sagen, und es ist nur zu begrüßen, daß so ein hervorragender Kenner alter Meister-Violinmusik wie Sam Franko vorliegendes Werk für den heutigen Konzertgebrauch mustergültig zurechtgemacht hat. Geigerisch bietet es keinerlei nennenswerte Schwierigkeiten, will aber mit großem Ton und in dem solchen alten Werken zukommenden Stil vorgetragen sein.

FERDINAND KÜCHLER: 100 Etüden für die Anfangs- und Mittelstufe des Violinspiels. Zürich und Leipzig, Hug & Co.

Zur Besprechung liegt nur das I. Heft (40 Etüden) vor, welches sich infolge seines lückenlosen Fortschreitens in der Befestigung der ersten Lage, sowie durch die knappen, aber erschöpfenden Erklärungen und Spielanweisungen zu jeder einzelnen Etüde und nicht zuletzt durch die mustergültige äußere Ausstattung als eine recht brauchbare Ergänzung zu jeder Violinschule erweist.

WENZEL PICHL: 15 Etüden für Violine revidiert und bearbeitet von Paolo Felis. Leipzig, Steingräber-Verlag.

Nach Andreas Moser (Geschichte des Violinspieles S. 366) gehören Pichls Werke für die Violine allein „zu den besten überhaupt". Es ist darum ein besonderes Verdienst von P. Felis, 15 dieser erstklassigen Meisterwerke ihrem Dornröschenschlaf entrissen und der heutigen Geigerwelt wieder zugänglich gemacht zu haben. Obwohl als „Etüden" bezeichnet, enthalten sie doch soviel wertvolle, wirksame Musik, daß die meisten von im polyphonen Spiel gut durchgebildeten Geigern unbedenklich in Konzerten gespielt werden können.

JOHANNES PALASCHKO, op. 92: Melodische Etüden für Viola solo. (Ebenfalls mit Klavierbegleitung versehen.) 2 Hefte. Berlin, M. Simrock.

Wenn ein Geiger Veranlassung hat von der Geige zur Bratsche überzugehen, wird er in diesen geistreichen und feinsinnigen Etüden das denkbar beste Material finden, um sich im Viola-Spiel heimisch zu machen. Es ist jammerschade, daß ein Meister wie Palaschko, der so Wertvolles und Dankbares für die Geige (z. B. op. 14, op. 23) geschrieben hat, in der Öffentlichkeit so wenig gespielt wird. Möchten recht viele Bratschisten mit dem vorliegenden Opus das nachholen, was die Geiger bisher versäumten.

PAUL JUON, op. 59: „Mysterien" (nach Knut Hamsun). Tondichtung für Violoncello und Orchester. — op. 81: Sieben kleine Tondichtungen für 2 Violinen und Klavier; Leipzig, F. E. C. Leuckart.

Was Meister Juon schreibt und Leuckart in Verlag nimmt, ist mindestens feine Musik. Und dies trifft auf beide Werke zu. Eine äußerst wertvolle und dankbare, dabei in ihrer Eigenart seltene Bereicherung der Cello-Literatur ist op. 59. Ein Stück von ungemeiner Mannigfaltigkeit in formaler Hinsicht offenbart es bei überlegenem Vortrag durch einen gediegenen Cellisten und nota bene unter Leitung eines über der Sache stehenden Dirigenten soviel Geistreiches und Schönes, daß Ausführende und Hörer stets ihre Freude daran haben werden. — Auch die 7 Tondichtungen op. 81 enthalten eine reiche Fülle musikalischer Gedanken und dürften jedem Kammermusikabend zur Zierde gereichen.

Rich. Paul.

JOHANN ROSENMÜLLER: Die Augen des Herren. Kantate für vierstimmigen gemischten Chor mit Begleitung von zwei Violinen und Orgel (Continuo) usw., herausgegeben von E. F. Schmid. Berlin-Lichterfelde, Chr. Friedrich Vieweg, 1927.

Über Leben, Wirken und Werke Rosenmüllers, der ungeachtet bedenklicher Entgleisungen in seinem Privatleben als Instrumentalkomponist von seinen Zeitgenossen neben den großen Lully gestellt wurde, unterrichtet in Kürze ein Vorwort des Herausgebers. Vorliegende Kantate fast 300 Jahre nach ihrer ersten Veröffentlichung den Kirchenchören wieder greifbar gemacht zu haben, ist verdienstlich. Sie ist nach Maßgabe der vertonten Bibelworte in mehrere abwechselnd getragene und bewegtere Abschnitte gegliedert, bietet nirgends technische Schwierigkeiten und muß mit ihren kristallklaren Harmo-

niefolgen und ihrer rührend kindlichen Polyphonik von erquickender Klangfrische sein. Daß die mitwirkenden Violinen (besser Violine und Viola) tunlichst mehrfach zu besetzen oder mit entsprechenden Blasinstrumenten (Flöte, Oboe) zu verstärken sind, auch ganz durch solche ersetzt werden können, dürfte selbstverständlich sein.

F. E. Thiele.

FRITZ REUTER: Die Beantwortung des Fugenthemas. Leipzig, Kahnt, 1929. 56 S.

Der Verfasser ist mir noch von der kleinen, dafür aber umso gehaltvolleren Schrift: „Das musikalische Hören auf psychologischer Grundlage" (1925) in angenehmster Erinnerung. Hier behandelt er mit gleicher Gründlichkeit das genannte Thema, gibt klare Unterschiede, ob das Thema tonal, modulierend, kirchentonartlich aufzufassen ist, stellt Regeln auf, die mit Analysen aus dem Wohltemperierten Klavier belegt werden.

Schade, daß Dr. Reuter nach diesen exakten Untersuchungen sich scheut, ein abschließendes Urteil zu formulieren und die Frage, wie ein Thema zu beantworten sei, nicht eindeutig beantwortet. (S. 24.) Soll sich aus dem Wohltemperierten Klavier nicht ein einheitlicher Gesichtspunkt herausschälen lassen? Zumal, wo Bach's künstlerischer Instinkt in seltenem Maße Logik mit Schönheit dokumentiert! Deshalb müßte doch die Begründung der Antworten, wo sie abweichen, von größtem Interesse sein. Deshalb muß aber auch die Hauptmannsche Regel (S. 6) fallen gelassen werden, nicht weil sie umständlich ist (nach Riemann), sondern mehr noch, weil sie mechanisch vorgeht und das Nachdenken ausschaltet. Den Rat des Verfassers auf S. 24 habe ich befolgt und bin zu dem Ergebnis gekommen, daß die Unterscheidung, Thema tonal oder modulierend vollkommen genügt. Denn in dem ersten Fall muß eben die Antwort die notwendige Modulation vornehmen und zwar möglichst rasch, und dabei wird die erste Quinte durch die Quarte ersetzt. Beweis: Teil I: Fuge Nr. 2 (In der Antw. c statt d), Fuge Nr. 3 (Antw. cis statt dis), Fuge Nr. 7, 8 u. s. f. Der I. Kontrapunkt hat seinerseits die neue Tonart bestätigt und alle übrigen Töne des Themas kehren in der Oberquinte wieder. Hierüber ist auch nur Riemann: Lehrbuch des Kontrapunktes zu vergleichen (1921, S. 249 ff.). Auf jeden Fall bleibt die Arbeit Reuters ein dankenswerter Versuch, zu dieser Frage erneut Stellung zu nehmen.

Dr. Friedrich Welter.

L. BIAGIONI: Italienische Lautlehre, Italienische Musikterminologie und Italienisches Arienbuch. 3 Hefte. Köln, Verlag Tonger, 1929.

Die drei kleinen Broschüren bilden innerlich ein Ganzes, beginnend mit der Lautlehre und mit dem Arienbuch schließend, wobei das Letzte gleichsam als „Lesebuch" fungieren könnte. Praktische Anlage, klarer Druck und hübsche Ausstattung lassen die Heftchen empfehlenswert erscheinen. Der Verfasser wirkt als Dozent der ital. Sprache an der Staatl. Hochschule für Musik in Köln.

HERMANN MATZKE: Die Musik an der Technischen Hochschule zu Breslau. Kassel, Bärenreiter-Verlag, 1929. 40 S.

Die Schrift ist gewissermaßen ein Rechenschaftsbericht über das Stück „Pionierarbeit", die Dr. Matzke an der Technischen Hochschule zu Breslau seit 1924 geleistet hat und die auch von einem überaus verständnisvollen Zusammenwirken mehrerer Faktoren in zeitgemäßem Sinne Kunde gibt. — Der zweite Teil ist eine eingehende Würdigung der neuen Orgel; ein Thema, das sowohl geschichtlich wie prinzipiell behandelt wird. Zwei Bilder und eine Musikbeilage sind dem Prospekt beigegeben.

Dr. Friedrich Welter.

OBRA DEL CANÇONER POPULAR DE CATALUNYA, Materials vol II/III, Barcelona 1928/29. 450 u. 500 Seiten.

Über die ersten Bände der katalanischen Volksliedersammlung wurde in der Oktobernummer 1929 berichtet. Es liegen zwei weitere Bände zur Besprechung vor, die einen Teil des gesammelten Materials, mehrere hundert Volkslieder, aber noch nicht eine systematische Sammlung und Sichtung enthalten, sondern als ein Bericht über den Fortgang der Arbeit an dieser monumentalsten aller Volksliedersammlungen gedacht sind, geographisch geordnet nach den Forschungsreisen der einzelnen Sektionen der das ganze Land durchstreifenden Kommission. Die Melodien werden mit vollständigen Texten, biographischen Daten, Bildern der Volkssänger, vergleichenden Hinweisen auf schon bekannte Varianten und gelegentlich Andeutungen der volkstümlichen Instrumentalbegleitungen gegeben. Kritische Abhandlungen gehen den Sektionsberichten voraus.

Aus der Überfülle des Materials sei nur ein für Deutsche merkwürdiges Kuriosum herausgegriffen: am Fuß des Montserrat hat man ein Marienlied gefunden, ein Preislied auf die Jungfrau vom Montserrat, dessen Melodie nichts anderes ist als eine fast notengetreue Entlehnung des deutschen „Wer will unter die Soldaten" — ein Musterbeispiel einer „wandernden Melodie"! Wie diese in das entlegene katalanische Dorf gekommen ist, wissen auch die katalanischen Forscher nicht. Vielleicht auf demselben Wege wie der Name „Krähwinkel" für einen Vorort von Barcelona, also mutmaßlich durch deutsche Einwanderer.

Dr. Heinrich Möller.

SERBISCHE VOLKSMELODIEN (Südſerbien) von Wladimir R. Georgewitſch, Skoplje 1928. XXI und 154 Seiten. 427 Lieder mit Texten. (In ſerbiſcher Sprache.)

Sammlungen ſerbiſcher Volksliedtexte ſind ſeit dem klaſſiſchen Werke von Vuć-Karadjić, das die Bewunderung von Goethe und J. Grimm erregte, wiederholt erſchienen, aber an Sammlungen vollſtändiger ſerbiſcher Volkslieder (mit Melodien) iſt immer noch ein großer Mangel im Vergleich zu dem noch nicht aufgezeichneten Material. Jede neue Sammlung ſerbiſcher Volksmelodien iſt daher willkommen. Den vorhandenen reiht ſich jetzt eine von Wl. Georgewitſch an: Serbiſche Volksmelodien aus „Süd-Serbien". Dieſer von den Serben nach 1920 geſchaffene geographiſche Begriff umfaßt ein ethnologiſch und ſprachlich ſchwer zu beſtimmendes Gebiet, das hauptſächlich aus eroberten Teilen von Makedonien beſteht, deſſen Sprache alſo eher als bulgariſcher Dialekt anzuſehen iſt, von den Serben aber gewaltſam ſerbiſiert wird. Die Sammlung ſteht daher nicht über dem Verdacht völkiſcher Voreingenommenheit und Propaganda; tatſächlich finden ſich Lieder darin, die von den Bulgaren mit Recht als bulgariſch betrachtet werden.

Der dieſen Tendenzen Fernſtehende mag ſich unbeirrt dem Studium dieſer Melodik hingeben, das durch eine franzöſiſche Einführung von Erneſt Cloſſon auch dem der ſerbiſchen Sprache Unkundigen ermöglicht iſt. Den Theoretiker feſſelt an dieſer Muſik hauptſächlich der Einſchlag orientaliſcher Tonſyſteme (ſog. Zigeunerſkala, antike Modi) und Melismen, ſowie die differenzierte Rhythmik, die in der bulgariſchen, griechiſchen und albaniſchen Volksmuſik freilich noch ausgeprägter iſt.

Dr. Heinrich Möller.

Berichtigung. In der Beſprechung von Helmut Oſthoff's neuem Buch „Adam Krieger" wurde dieſes Werk als Diſſertation bezeichnet. Der Verfaſſer teilt uns nun mit, daß er ſein Doktor-Examen ſchon vor acht Jahren gemacht habe. — Zwei Satzfehler ſeien zugleich berichtigt: Die verſchollene Liederſammlung von Adam Krieger iſt 1657 (nicht 1667) erſchienen und enthielt 50 (nicht 60) Stücke.

Kreuz und Quer.

„Wiſſen Sie nicht ein gutes modernes Oratorium?"

Von Prof. Dr. Hans Joachim Moſer, Berlin.

Wie oft richten Dirigenten an mich im Geſpräch dieſe Frage! Und ohne Beſinnen pflege ich an erſter Stelle das op. 61 von Felix Woyrſch zu nennen: „Da Jeſus auf Erden ging". Leider iſt es mir bisher nur erſt ſelten gelungen, Oratorienvereine an die Aufführung dieſes ebenſo dankbaren wie vollgewichtigen Werkes heranzubringen. Aber wo es geſchah, war das Intereſſe ſchon bei der Einſtudierung, dank dem ſchönen und edlen, auf Inſpiration wie größter Erfahrung aufgebauten Chorſatz, groß, und die Aufnahme durch das Publikum war denkbar herzlich. Gewiß weiſt dann der und jener Kritiker darauf hin, daß ſtiliſtiſch manches in Liſzt's „Chriſtus" und Brahmſens „Deutſchem Requiem" verwurzelt ſei — aber wo wäre das Kunſtwerk, deſſen Ahnenſchaft ſich nicht durch den Kunſtkenner aufweiſen ließe? Der Anteil wirklichen Eigenwuchſes iſt für die Beurteilung entſcheidender als die Berührungsflächen mit dem wertvollen Vorangegangenen, und mir ſcheint tatſächlich das, was Woyrſch hier Beſonderes gegeben hat, bedeutſam genug, um Aufführungen auch im anſpruchsvollſten Rahmen zu rechtfertigen. Die Kraftquelle der Partitur iſt im allgemeinen das hohe religiöſe Ethos des Tonſetzers, das ſich in der Wärme, Reinheit und Farbigkeit einer Sprache ſpiegelt, im ſpeziellen das Zurückgehen auf ſchönſte Schätze des deutſchen geiſtlichen Volksliedes, deren Bearbeitung von Schütz die Gediegenheit, von Wagner den Glanz hernimmt. Fünf große Szenen bauen ſich auf; wir ſehen das Weihnachtsidyll von Bethlehem, lauſchen der Bergpredigt des „Meiſters aller Meiſter", ſehen ihn auf dem See Genezareth die Verzagenden retten, erleben die Paſſion im Ablauf der Karwoche und ſchließlich die Oſtermontagserſcheinung des Verklärten zu Emmaus.

Das Werk, ein ſchönſter Abkömmling vom altehrwürdigen Baum der Evangelienhiſtorie, iſt nicht ſchwer aufzuführen; es verlangt nur drei Soliſten (Sopran, Tenor, Baßbariton), denen außerordentlich dankbare und reizvolle Aufgaben geſtellt ſind; den Knabenchor-Cantus firmus kann man heute überall unſchwer beſetzen, auch das Orcheſter kann ſich voll wirkſam er-

zeigen. Die Haltung des Geſamtwerks darf im beſten Sinn überkonfeſſionell heißen, es trifft jeden ſchlechthin frommen Menſchen im Kern des Menſchlichen. Wer greift nach dieſer reichen Gabe? Auch d i e ſ e r Jeſus „ſtehet vor der Tür und klopfet an“ — möge man ihn nicht vergeblich warten laſſen.

Erinnerungen an Johannes Brahms.

Von einem alten Lübecker.

Kam man zu Brahms nach Wien aus den Hanſeſtädten, ſo war man willkommen, ganz beſonders, wenn man mit ihm Plattdeutſch ſprechen konnte. Nähere Bekannte lud er dann ſofort zum Mittageſſen ein in ſein Stammlokal, den „Igel“ auf dem Wildpretsmarkt beim Stephansdom. Dort wurde ganz vortrefflich gegeſſen und getrunken, jede Mahlzeit war ihm, wie er ſagte, ein Feſt. Die Wiener Küche ſchmeckte ihm außerordentlich, eine Kraftſuppe, ein garniertes Rindfleiſch oder ein in Teig gebackenes „Backhähndel“, ein Kaiſerſchmarren oder ſteieriſcher Knödel mit Zwetſchgen, ſein Leibgericht. Dazu trank er mit Vorliebe „Vöslauer Goldlack“ von den öſterreichiſchen Rebhügeln.

Vor dem Eſſen nahm er jeden Fremden mit zur „Burgmuſik“, wenn die Wache aufzog. Die Kapellen der vornehmſten Wiener Regimenter, der „Deutſchmeiſter“ und der „Kaiſerjäger“, bevorzugte er vor allen anderen und lauſchte ihren Tönen, in ſtrammem Schritt mitmarſchierend, bis in den Burghof hinein, an deſſen Fenſtern im erſten Stock gewöhnlich grüßend der alte Kaiſer Franz Joſef ſtand.

Abergläubiſch war Brahms nicht, doch einmal wurde er ſtutzig. Beim Verlaſſen ſeiner Wohnung um die Mittagszeit begegnete ihm auf der Treppe eine Zigeunerin, die ihn anſprach und fragte, ob ſie dem gnädigen Herrn einmal wahrſagen dürfe. Brahms wollte ſchon an ihr vorübergehen, als er ſich plötzlich umdrehte und ihr die Hand hingab, deren Linien ſie aufmerkſam betrachtete. Der Spruch lautete etwa wie folgt: „Ihr ſeid wie eine Eiche, baumſtark, aber wie dieſe häufig innerlich von einem Holzwurm angefreſſen wird, der immer weiter und weiter wühlt, geradeſo wird es Euch gehen, unauffällig nagt in Euerem Körper eine ſich bildende Krankheit, ſie wird noch einmal früher oder ſpäter zu Euerem Tode führen.“ Der alternde Mann ſtieg anſcheinend verſtimmt, nachdem er der Zigeunerin einen Gulden geſchenkt hatte, ſtill und nachdenklich die Treppen hinunter und erwähnte des Vorfalls weiter mit keinem Wort. Die Wahrſagung iſt eingetroffen. Wenige Jahre darauf ſtarb der Schöpfer der vielen Werke.

Der gottbegnadete Komponiſt iſt Junggeſelle geblieben; er ſprach, ſoweit bekannt, nie über ſein inneres Liebesleben. Er ſoll ſich ſehr für die verſtorbene Konzertſängerin Hermine Spieß intereſſiert haben. Enthuſiasmiert war er jedoch von dem ſchönen Fräulein von Ghilany, Tochter eines ungariſchen Kavallerieoberſten, die mehrere Jahre an der Königlichen Oper zu Berlin engagiert, Ende der 80er Jahre eine Zierde der kaiſerlichen Reſidenz war. Sie war eine leidenſchaftliche Tänzerin, ſie tanzte, wie man heute ſagt, „Strauß“. Entzückt ſah er im Ballſaal ihrem durch und durch muſikaliſchen Tanz und ihren den Walzertönen ſich anſchmiegenden Bewegungen zu. Eine feurige Ungarin, „ein Götterweib“, wie er ausrief; ſie nahm, ſchwer lungenleidend, ein trauriges Ende, ein aufſteigender Stern, der ſchnell erloſch!

Mit Brahms mußte man in Wien zuſammen ſein, dort kam er ſo recht aus ſich heraus, wo er alles hatte, was ſein Herz begehrte und erfreute. Selbſt ein Kind des Volkes, nahm er ſtets Anteil an dem Wohl und Wehe der öſterreichiſchen Bevölkerung. Er ſtudierte und kannte genau deren Pulsſchlag, er liebte Wien, die leichtlebige, leichtſinnige Donauſtadt, mit deren Einwohnern er ſo innig verwachſen war. Ging man mit ihm über die vornehmen Ringſtraßen oder durch „Alt-Wien“, den Graben und die Kärntnerſtraße, ſo machte er auf alles aufmerkſam, ſtolz, wenn er einen Fremden in der geliebten Kaiſerſtadt herumführen konnte.

Nach dem Essen schlenderte der Doktor in langsamem Schritt Tag für Tag in den Stadtpark, in dessen Restaurant er eine Tasse schwarzen Kaffee trank, die ihm der Kellner ohne Bestellung in gewohnter Weise hinsetzte und dazu auf den Tisch die neuesten Tageszeitungen hinlegte, welche er rauchend durchblätterte, um dann sanft für kurze Zeit einzuschlummern. Erwacht, begab er sich in seine Wohnung nach vorheriger Verabredung, wo man sich am Abend treffen wollte, in dem alten Hofburgtheater, um sich an dem Meisterspiel Charlotte Wolters, Stella Hohenfels', der späteren Gattin des Barons von Berger, des Direktors des Deutschen Schauspielhauses in Hamburg, Sonnenthals und Felix Schweighofers zu begeistern, in der kaiserlichen Hofoper, dem glänzenden Bau, im Theater an der Wien oder in der Josefsstadt zur Zeit, wo Pepi Gallmeyer und Alexander Girardi die Wiener elektrisierten. Lang, lang ist's her —, im Promenadenkonzert beim Ronacher und zuweilen auf dem „Fiaker"- oder „Wiener Waschermadel"-Ball. Dann konnte Brahms lustig sein und sich von ganzem Herzen freuen über das sorglose, lachende Wien, hier und da auf ein liebenswürdig freches Gesicht eines Fiakers hinweisend, der am Tage sein fesches „Zeugerl" lenkte und es verstand, mit ausgemachter Höflichkeit, den kecken Hut schief auf dem Kopf, die Fremden gehörig übers Ohr zu hauen, mit den Worten „Euer Gnaden und Herr Baron" um sich werfend oder den blitzsauberen hübschen Wäscherinnen zuschauend, die sich im Tanz nach den Klängen des ewig schönen „Blauen Donau"- sowie des „Fledermaus"-Walzers wiegten.

Besonders verehrte Brahms auch die Damen des österreichischen Hochadels, die entzückenden, rassigen Komtessen, schlank wie die Gazellen, tüchtig in Haus und Küche, überschäumend vor Lebenslust im Ballsaal; es war die Zeit der glänzenden Festlichkeiten, veranstaltet von der Fürstin Pauline Metternich.

In der schönen Jahreszeit ging es dann in den Prater, wo die Hofgesellschaft und die eleganten Kavallerieoffiziere sich in wundervollen Equipagen mit herrlichen Pferden oder hoch zu Roß ein Rendezvous gaben, zuweilen auch in den „Wurstelprater" zu den „Schrammerln", den Volkssängern, nach Grinzing, nach Nußdorf zum „Heurigen", um sich an den heimischen Weinen zu laben, oder in den köstlichen Wiener Wald. Überall herrschte Frohsinn und naturwüchsiger Humor. Auch vormittags machte Brahms gern, namentlich im Frühjahr, weite Spaziergänge in den herrlichen Alleen von Lainz nach Neuwaldegg. Dann schritt er rüstig aus, in der linken Hand seinen Schlapphut tragend, erzählend von seinem früheren unruhigen Leben, das ihn an den Lippischen Fürstenhof zu Detmold und an den Hof zu Meiningen, nach Zürich und Baden-Baden geführt hatte. Hans von Bülow wurde auch häufiger erwähnt, sowie dessen erste Frau Cosima, Liszts Tochter, die spätere Gattin Wagners. Der kleine Freiherr interessierte ihn besonders mit seinen stets den Nagel auf den Kopf treffenden Aussprüchen, der mit beißender Schärfe die Königliche Oper in Berlin „Zirkus Hülsen" nach seinem Intendanten bezeichnete, sich ostentativ im Konzertsaal mit seinem Taschentuch den Staub von den Stiefeln fortschlug, als er verärgert der Stadt, in der er konzertierte und kein Verständnis fand, den Rücken drehte. Brahms rief einmal im Hotel Moser im Hamburg bei Tisch dem quecksilbernen Herrn von Bülow scherzhaft zu, der, über irgend etwas erregt, redend zu explodieren schien, 80, und darauf, weil dieser sich noch immer nicht beruhigen wollte, mit dem Finger drohend, 90 zu, ihn mit einem Hitzmesser vergleichend. Da lachte Bülow, mäßigte sich, um nicht „überzukochen", und trank Brahms mit dem Vers zu, sich höflich verbeugend, ein Glas perlenden Sekt in der Hand, Doktor Blind in der „Fledermaus" kopierend: „Verzeih'n Sie, wenn ich heftig bin, der Gegenstand riß mich so hin, ich wollt' Sie nicht beleidigen, ich wollt' mich nur verteidigen." Bülow machte auch im Frankfurter Opernhaus im Foyer bei einem Gastspiel Emil Götzes, Brahms mit seiner zweiten Frau bekannt durch die Worte: „Diese Dame hat den Mut, mit mir durchs Leben gehen zu wollen."

Brahms ist tot, er gehört wie Beethoven und Mozart zu den Unsterblichen! Mögen diese Erinnerungen dazu dienen, seiner treuen Gemeinde ein Bild zu geben, wie der berühmte Meister der Tonkunst leibte und lebte, dann ist der Zweck erfüllt!

Musikalischer Kulturspiegel.

Von Fritz Stege.

„Mahagonny“ im Rundfunk. — Die Mißstimmung gegen Berlins Funkintendanten. — Jazz-Erlasse. — Die Volksoper gesucht!

Während Kurt Weills neueste Oper „Mahagonny“ noch die Meinung der Öffentlichkeit beschäftigte und der moralische Tiefstand ihres Inhaltes Gegenstand des Tagesgesprächs bildete, hatte der Berliner Rundfunk-Intendant nichts Eiligeres zu tun, als eine Auswahl von Musiknummern aus „Mahagonny“ in einer Abendveranstaltung zum Vortrag zu bringen unter dem Titel „Für und wider Mahagonny?“. — Die Aktualität der Berliner Funkstunde in allen Ehren. Daß aber für ein Werk, dessen textliche Gemeinheiten einfach nicht wiederzugeben sind, ein Propaganda-Feldzug im Rundfunk einsetzt, bildet die Krönung des nicht gerade rühmlichen Entwicklungsweges des Berliner Funk-Intendanten Dr. Flesch. Die Erbitterung der Berliner Hörer ist in letzter Zeit ins Maßlose gestiegen. Die Umfrage einer Berliner Funkzeitschrift beweist die wachsende Mißstimmung Berliner Hörerkreise gegenüber dem Intendanten. Hätte die Volksstimme zu entscheiden, so wäre Flesch schon längst seines Amtes enthoben. Es ist schlechterdings unmöglich, an eine neutrale Einstellung des Berliner Rundfunks in musikkulturellen Fragen zu glauben, wenn ein Redner wie der Kritiker des demokratischen „Börsen-Couriers“ Heinrich Strobel zur Mahagonny-Veranstaltung einen Einführungsvortrag hält, wobei er öffentlich in arroganter Form das Leipziger Uraufführungspublikum als „würdige Smokings“ glossiert und allen denen Beschränktheit vorwirft, die an diesem Zeittheater vorbeisehen. Mit Recht bezeichnet Fritz Ohrmann im Berliner Zentrumsblatt „Germania“ die Urheber von „Mahagonny“ als „unreife Autoren, die nur darum eine Rolle spielen, weil sie, so wie sie sind, einer mächtigen, an der Zersetzung unserer Kultur interessierten Clique gerade recht sind“.

Ein Bundesgenosse Mahagonnys im musikalischen Kulturkampf ist der Jazz. Es ist nicht anzunehmen, daß diktatorische Maßnahmen wie der Erlaß Thüringens gegen die Jazzmusik die geeignetsten Mittel sind, um eine Hebung unserer Musikkultur herbeizuführen. Selbstverständlich ist der Bekanntmachung des Ministers Dr. Frick, wonach gegen Negertänze u. a. einzuschreiten ist, da sie dem deutschen Kulturempfinden ins Gesicht schlagen, inhaltlich vollkommen beizustimmen. Und man wird auch andere Fälle mit Freuden begrüßen, in denen sich ein ähnlicher kulturbewußter Standpunkt der Behörden Geltung zu verschaffen sucht. So hat beispielsweise ein Stadtrat in Köthen (Anhalt) ein Gesuch einer Jazzkapelle, die um Konzertgenehmigung einkam, u. a. mit folgenden Worten beantwortet: „Fühlen Sie sich verpflichtet, auch von sich aus zur Zersetzung deutscher Kultur durch diese Negermusik beizutragen? Sie können sich nicht allen Ernstes darauf berufen, daß das Publikum derartige Musik verlangt. Gegen Verjazzung unserer deutschen Komponisten muß entschieden Verwahrung eingelegt werden! Leider ist uns die Möglichkeit nicht gegeben, Ihnen die Ausführung des Konzertes zu verbieten. Aber vielleicht tragen die vorliegenden Ausführungen dazu bei, daß Sie dem Publikum ein deutsches Konzert vorsetzen.“

Gewiß — wir dürfen unserer Freude darüber Ausdruck geben, daß die Behörden endlich einmal lebhafteren Anteil an der Entwicklung unserer Musikkultur nehmen. Aber anstatt Gewaltmaßnahmen gegen Verirrungen des musikalischen Gegenwartsgeschmacks zu treffen, wäre es entschieden gewinnbringender und kulturfördernder, wenn die aus dem Inneren des Volkes hervorkeimenden natürlichen Abwehrkräfte einen nachdrücklicheren behördlichen Schutz fänden, um mit Erfolg den Kampf gegen die Unnatur des Jazz-Zeitalters aufnehmen zu können. Wer Gelegenheit hatte, sich unlängst anläßlich der „Ersten Volksmusik- und Singschultagung“ in Bochum-Essen von den neuen, lebendigen Strömungen überzeugen zu lassen, die unsere Volksseele durchfluten, der begreift, daß die Tage des Jazz gezählt sind — auch ohne behördliche Maßnahmen und Eingriffe diktatorischer Art.

Daß uns auf dem Gebiet der Oper noch immer eine echte deutsche Volksoper fehlt, so wie sie das Ausland beispielsweise in Smetanas „Verkaufter Braut“, in Weinbergers „Schwanda, der Dudelsackpfeifer“ besitzt, ist tief betrübend. Daß aber die immer und immer wieder geforderte Entdeckung der deutschen Volksoper die Kernfrage unseres gesamten musikkulturellen Problems trifft, steht außer Frage. Und es ist hocherfreulich, daß einer unserer rührigsten Verleger, die Firma Bote u. Bock, die auch Dr. Erich Fischers Volkslieder-Wahlhefte betreut, nunmehr ein Preisausschreiben veranstaltet hat, um die Volksoper der Gegenwart zu schaffen. Von dieser Operngattung wird in erster Linie gefordert, daß sie „das Zeitlos-Charakteristische der deutschen Volksseele neu zu gestalten sucht“, und dem Ausland den „Begriff deutschen Volkstums“ vermittelt. — Aber unsere Oper krankt nicht an mangelndem musikalischen Inhalt, sondern an der Minderwertigkeit der librettistischen Form. Und entsinnt man sich des völlig mißlungenen Versuches der Wiener „Universal-Edition“, vor einigen Jahren ebenfalls durch ein Preisausschreiben das beste Opernlibretto ausfindig zu machen, so sieht man dem Erfolg des neuen Volksopern-Wettbewerbes mit einigem berechtigten Mißtrauen entgegen. In tiefster Seele nährt man die schwache Hoffnung, daß dieses Unternehmen vielleicht doch die Rettung unserer Volksoper herbeiführt. Aber nur ein einziges Mal ist es bisher gelungen, auf dem Gebiet der Oper durch ein Preisausschreiben Werke von zeitloser Bedeutung dem internationalen Bühnenspielplan einzuverleiben: das war jener Wettbewerb, der den Ruhm von „Cavalleria rusticana“ und „Bajazzo“ begründete. Wird dem neuen Volksopern-Preisausschreiben ein entsprechender Erfolg beschieden sein?

Falsche Preispolitik an den subventionierten Theatern.

Von Curt Hagen.

Theaterkrisen! Nichts als Theaterkrisen! Immer mehr Vertreter der verschiedensten Parteien mißbilligen die Millionen-Zuschüsse, die die Theater unnötigerweise alljährlich vom Volksvermögen verschlingen.

Stürmische Debatten im Land- und Reichstag, seitenlange Zeitungsartikel, unfruchtbare Tagungen der Bühnenorganisationen versuchen vergeblich, das bestimmte „Etwas“ zu finden, woran unser Theaterbetrieb krankt.

Der Krebsschaden liegt ohne Zweifel an der falschen Preispolitik! Es wird ohne weiteres zugegeben, daß zu Zeiten des alten „Hoftheaters“ die Besucher finanziell besser gestellt und anders als heute gruppiert waren; trotz dieser Umschichtung wurden bis auf den heutigen Tag die seinerzeitigen mammonarchistischen Preisabstufungen beibehalten! Es gibt z. B. Theater, wo die letzte Reihe 0.80 M. und die nächste bereits M. 2.50 kostet. Das sind doch in Anbetracht der nicht wegzuleugnenden Verarmung der Theaterbesucher absolut unhaltbare Zustände! Die Endresultate einer umfangreichen statistischen Arbeit mögen dies zum beweiskräftigen Ausdruck bringen: von den Theaterbesuchern verdienen heute durchschnittlich 3 Proz. ein sehr hohes, 16 Proz. ein mittleres, 81 Proz. ein niederes Einkommen!

Unverständlicherweise verteilen sich dagegen die Theaterpreise durchschnittlich wie folgt: 54 Proz. teuere, 34 Proz. mittlere und nur 12 Proz. billige Plätze!!!

Ein ebenfalls staatliches Unternehmen wie die Eisenbahn scheint die Vermögensverhältnisse des Volkes besser zu kennen als das seltsam kurzsichtige Theater; es sei vergleichsweise erwähnt, daß auf einen normalen D-Zug nur 7 Prozent erster, 36 Proz. zweiter und 57 Proz. dritter Klassewagen! Wo käme die Eisenbahnverwaltung hin, wenn sie ebenso falsche Preispolitik betriebe wie die Theater und beispielsweise 6 erster, 3 zweiter und nur 1 dritter Klassewagen einführen würde? Die Gegenüberstellung der Zahlen schreit zum Himmel, wenn man bedenkt, daß die deutschen Theater absolut keinen Mangel an Rechnungsräten haben. — Kommentar überflüssig!

Buntes Allerlei.

Die Wirtschaftslage der Berliner Stadtoper. Interessante Zahlen bietet ein Voranschlag des Berliner Magistrats zum Wirtschaftsplan der Städtischen Oper für den kommenden Winter. An Eintrittsgeldern sind — bei 110 Normalvorstellungen je 6910 Mark, 155 Normalvorstellungen je 7710 Mark und 445 Volksvorstellungen je 3920 Mark — rund 2 130 000 Mark veranschlagt. Demgegenüber stehen u. a. folgende Posten: An „Gagen, Gehältern, Löhnen": Leitung 65 000 M., Verwaltung: 141 750 M., Bühnenvorstände: 297 000 M., Solisten: 392 000 M. Gastspielhonorare: 100 000 M. Chor: 449 000 M., Ballett: 148 000 M., Orchester: 845 000 M., technisches Personal: 722 000 M. Hilfsgagen: Doppeldienstentschädigung, Neben- und solistische Leistungen des Chors, Balletts, Orchesters usw.: 269 000 M. Es kommen insgesamt rund vier Millionen heraus. Gestrichen ist die Gage für einen Generalmusikdirektor, dafür aber mußten die Bezüge für Gastspieldirigenten eingesetzt werden. Der Magistrat erhofft eine Herabminderung der Ausgaben für Solisten, weil — durch die Gemeinschaftsverträge mit der Staatsoper — alle Urlaube während des Winters in Fortfall kommen. Daß man ausgerechnet einzig und allein an den Ausgaben für Solisten Sparversuche unternehmen will, obwohl doch diese nicht den zehnten Teil der Gesamtausgaben ausmachen, zeigt, daß man gar nicht gewillt ist, bzw. zum mindesten nicht den Mut hat, wirkliche Einsparungen zu treffen, um hiermit endlich einmal den Bestand der Oper sicherzustellen!

Der Existenzkampf der Orchestermusiker. Im Konzertsaal wie im Kino kämpft der Orchestermusiker mit den drohenden Sorgen des Abbaus. Wiederum gefährdet ist das Berliner Philharmonische Orchester, da der Reichsrat einen Posten in Höhe von 120 000 M. von der Subvention gestrichen hat. Es liegt in der Hand des Reichstags, diese schwere Benachteiligung unseres bedeutendsten Kulturorchesters wieder rückgängig zu machen.

In offenen Protestversammlungen wenden sich die Kinomusiker gegen die Überflutung mit Tonfilmen. In einer Protestversammlung des „Deutschen Musiker-Verbandes" zu Berlin, die von über 500 Personen besucht war, wurde das Verbot des Tonfilms gefordert, während das Publikum gebeten wurde, den Tonfilm zu meiden. Ist die augenblickliche Lage auf dem Gebiet des Arbeitsmarktes für Kinomusiker wirklich so ernst? Ein paar Zahlen zum Beweis: Es gibt in Deutschland etwa 4000 Kinos, in denen Orchester Verwendung finden von der kleinsten Besetzung an. Darunter besitzen 420 Theater Tonfilm-Apparaturen. Allein diese 420 Theater haben 4000 Musiker brotlos gemacht! Das bedeutet einen Verdienstausfall von jährlich 15 Millionen Mark und eine Belastung der Staatskasse durch Zahlung der Erwerbslosen-Unterstützung mit jährlich 4½ Millionen Mark!

So verständlich die Angriffe der Berufsmusiker auf den Tonfilm sind, so wenig verspricht ein gewaltsames Vorgehen irgendwelchen Erfolg. Nicht der Musiker, sondern das Publikum entscheidet über die Zukunft des Tonfilms. Eine Umstellung unter Zusicherung wirtschaftlicher Vorteile erscheint als der einzig gangbare Weg, um den Musiker für die Benachteiligungen der Tonfilm-Industrie einigermaßen zu entschädigen.

Scherzando.

Zeitgemäße Finanznot. Die Kapellmitglieder eines Thüringischen Hoftheaters (natürlich vor 1914) waren bei ihrer Intendanz und beim Hofmarschallamt um eine Gehaltserhöhung eingekommen. Es dauerte aber Wochen und Monate, ehe man eine Nachricht vom Fürsten bekam.

Eines Morgens — man probte gerade die 8. Sinfonie von Beethoven, und war schon beim letzten Satz angelangt — erschien plötzlich der Hofmarschall. Der Hofkapellmeister klopfte ab und begrüßte den Vertreter des Fürsten, der an die Kapellmitglieder die Worte richtete: „Meine Herren, Seine Hoheit der Fürst mußte Ihr Gesuch um Gehaltserhöhung leider ablehnen — aus dem Grunde — weil einfach kein Geld da ist!"

Die Kapellmitglieder machten enttäuſchte Geſichter und waren niedergeſchlagen und verſtimmt. Doch die Probe nahm ihren Fortgang und der Hofmarſchall blieb noch eine Weile im Probeſaal. Als man wieder bei dem Hauptmotiv des letzten Satzes angekommen war, ſpielten die Baſſiſten nicht mehr mit, ſangen aber ſtatt deſſen folgenden Text — der genau auf dieſes Motiv paßte: „'s is kein Geld da — Geld da — Geld da — 's is kein Geld da — Geld da — Geld da — Gott bewahre, Gott bewahre!" — laut in das Orcheſter hinein. Dabei hatten ſie beide Hoſentaſchen umgeſtülpt, die vollkommen leer waren.

Dieſer Scherz löſte bei allen Anweſenden — Hofkapellmeiſter, Hofmarſchall inbegriffen — ein unbändiges Gelächter aus. Die gedrückte Stimmung war mit einem Schlage gewichen, der Humor der Baſſiſten war nicht umſonſt geweſen. Th. R.

Die Form.

Ins Gedicht gebracht von Erich Klocke, Sprottau. Zu ſingen nach der Melodie:

„Da ſtreiten ſich die Leut' herum wohl um den Wert des Glücks,
der Eine ſchilt den Andern dumm, am End' weiß keiner nix!" —

Da ſtreiten ſich die Leut' herum
wohl um den Wert der Form,
der Eine ſchilt den Andern dumm,
der Unſinn wird enorm. —
Denn ob Ihr Form wollt oder nicht,
das iſt ja ganz egal —
wo es an einer Form gebricht,
herrſcht Chaos allemal. —
Chaotiſch iſt kein Menſchenleben:
es formt ſich nicht allein ſein Haus —
nein — auch ſein ganzes geiſt'ges Streben
läuft ſchließlich ſtets auf Form hinaus. —
So wie die Schnecke formt ihr Haus,
aus ihrem Innern quillt's heraus;
ſo wie die Biene mit Genie
aus innerm Drang baut Symmetrie —
ſo quillt auch dir aus innerm Drange
das Formen, und in dieſem Zwange
formt jeder ſelbſt ſich ſeine Welt,
weil ihm das Chaos nicht gefällt.

Muſikberichte und kleinere Mitteilungen.

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Pierre Maurice: „Tanzlegendchen" nach Gottfried Keller (München).

Francis Nielſon: „Manabozo", amerikaniſche Oper aus dem indianiſchen Sagenkreis (Dortmund).

Janaček: „Aus einem Totenhaus", deutſche Uraufführung (Berlin, Kroll-Oper).

Konzertwerke:

Paul Graener: „Die Flöte von Sanssouci" für Kammermuſik (Würzburger Mozart-Feſt).

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Felice Lattuada: „Die lächerlichen Zierpuppen", komiſche Oper (Deutſche Urauff. Prag).

Leos Janácek: „Aus einem Totenhaus" (nachgelaſſene Oper, Brünn).

Strawinsky: „Frühlingsweihe", deutſche Uraufführung in Ballettform (Köln).

Karl Prohaska: „Madeleine Guimard" (Breslau).

R. Zamrzla: „Judas Iſchariot" (Prag).

Joſef Haydn: „Liebe macht erfinderiſch", Singſpiel, entſtanden 1743 (Wien).

Darius Milhaud: „Chriſtoph Columbus" (Berlin, unter Kleiber. Vergl. Bericht auf Seite 465).

Herm. Wunſch: „Irreland" (Osnabrück, unter Dr. Berend. Vgl. Bericht auf Seite 489.)

H. Grabner: „Die Richterin", Städt. Bühnen Wuppertal.

Konzertwerke:

Sinigaglia: „Lamento", ſinf. Dichtung (Turin unter H. Scherchen).

Wilhelm Müller: „Am Grabe Jeſu", geiſtliche Kantate (München).

Wilhelm Rehfeld: „Groß iſt Jehova, der Herr", Kantate f. Soli, Chor, Org., Orch. (Delmenhorſt).

Herbert Bruſt: „Orcheſtermuſik" op. 18 (Königsberger Rundfunk unter Scherchen).

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE.

MOZARTFEST DER STADT BASEL
10. bis 18. Mai.

Im Vertrauen auf eine hier ſtets beſonders in Ehren gehaltene traditionelle Mozartpflege, auf die Konzentration aller muſikaliſchen Kräfte und Mehrung der muſikaliſchen Geltung, die wir dem Wirken Felix Weingartners verdanken und endlich auf die beſonders günſtige Lage und wachſende internationale Bedeutung hat die Stadt Baſel es gewagt, ein Mozartfeſt größeren Ausmaßes zu veranſtalten und damit gezeigt, daß ſie ſich nicht nur als den Boden für internationale Finanz ſondern als Kulturſtadt betrachtet ſehen will, die ihrer humaniſtiſchen Tradition entſprechend gerade die rechte Atmoſphäre für internationale Kunſtpflege aufweiſen kann. Das Wagnis iſt über Erwarten gut gelungen. Nicht nur, daß die einzigartige Gelegenheit, in zehn Tagen einen immerhin repräſentativen Ausſchnitt aus Mozarts Geſamtwerk zu bekommen, von überallher, von Deutſchland, England, Frankreich, Italien, Öſterreich und der ganzen Schweiz freudig ergriffen wurde, ſondern die Muſik dieſes Univerſellſten aller Meiſter ſchmiedete das ſo internationale und heterogene Publikum in einer Weiſe zur Gemeinde zuſammen, wie man das vor dem Krieg vielleicht einzig in Bayreuth erleben konnte. Selbſt für den, der ſeinen Mozart zu kennen glaubte, wuchs aber im Ablauf dieſer Tage ſeine Geſtalt im Werk dermaßen ins Unbegreiflich-Rieſenhafte, daß auch ihm noch ein Erlebnis beſonderer Art zuteil ward. Das Programm brachte im Theater in der Reihenfolge der Entſtehung die fünf Hauptopern, wobei ſich beſonders der Theaterdirektor Oskar Wälterlin als feinſinniger Mozart-Regiſſeur und der Kapellmeiſter Gottfried Becker als ausgezeichneter Mozart-Dirigent erwies. Felix Weingartner ſtand am Pult für den Figaro und für die Zauberflöte. Mit Glück wurden im allgemeinen die einheimiſchen Kräfte durch prominente Gäſte wie Eliſabeth Schumann (Wien), Julius Patzak und Felicie Hüni-Mihacek (München) und Emanuel Liſt (Berlin) ergänzt. Die eigentliche Senſation der Opernaufführungen war aber der Don Giovanni, der italieniſch gegeben wurde, wobei die Leiſtung des hieſigen Perſonals, das ſich der ungeheuren Arbeit des Umlernens mit vorbildlichem Eifer unterzogen hatte, nicht hoch genug gewürdigt werden kann. Georges Baklanoff ſang zum erſten Mal in ſeinem Leben den Don Giovanni mit dämoniſcher Großartigkeit, den Don Ottavio Salvatore Salvati mit ſeiner herrlichen Belcanto-Stimme und den Leporello der unvergleichliche Fernando Autori. Die Aufführung war hinreißend und muß um allen Hörbedürftigen Genüge zu tun, noch dreimal wiederholt werden.

Einen Höhepunkt des Feſtes bildete das Symphoniekonert, an dem Felix Weingartner die großartige Trilogie der drei Symphonien des Sommers 1788 zu unerhörter Wirkung brachte. Rudolf Serkin ſpielte daneben in bezaubernder Weiſe ein Klavierkonzert. Durch den Basler Geſangverein unter ſeinem hervorragenden Dirigenten Hans Münch hörten wir die große Meſſe in c-moll, während der Bachchor dieſe Seite des Mozartbildes durch die Aufführung der Krönungsmeſſe vervollſtändigte. Unter den Soliſten ſind vor allem Amalie Merz-Tunner und Ria Ginſter zu nennen. Glänzend war die Kammermuſik aller Art vertreten, dargeboten durch einheimiſche Kräfte und durch das Buſchquartett. Unter den Ehrengäſten bemerkte man Rich. Benz und Bernhard Paumgartner. Wie es ein Feſtakt eingeleitet hatte, ſo beſchloß ein glänzender Geſellſchaftsabend das wohlgelungene Feſt, deſſen einzigartiger Erfolg — endlich einmal ein Feſt ohne Defizit! — vielleicht zu einer Wiederholung im nächſten Jahr, vielleicht ſogar zu einer ſtändigen Einrichtung führen wird. Lage und Bedeutung der Stadt würden ſolche Pläne durchaus rechtfertigen.

Otto Maag.

KONZERT UND OPER.

LEIPZIG. Früher als andere Jahre, verſchiedene Wochen vor Oſtern, ſchloß das Gewandhaus ſeine Pforten und zwar wie üblich mit der 9. Sinfonie Beethovens. Das Spieljahr gehörte zu den anregenden, wozu die große Anzahl von Dirigenten — nicht weniger als neun — einen ſtarken Anteil hatte. Der Vielherrſchaft iſt nun aber durch die Wahl B. Walters ein Ende bereitet, der von den 20 Konzerten neun geleitet hat. Nachzutragen iſt noch das Nötige über das zweite von Scherchen geleitete Konzert, das zwar glücklicher als das erſte verlief, aber durch eigentümliche Temponahmen öfters in nicht angenehme Verwunderung verſetzte. Das Menuett von Mozarts ſelten zu hörender Serenata notturno (239) wurde derart langſam genommen, daß der Tanzcharakter höchſtens noch in den Schlüſſen erkannt werden konnte und in Regers Serenade hörte ſich der erſte Satz

durch beinahe gehetztes Tempo geradezu ſtreitbar an; dabei gehört Reger und gerade dieſes Werk zu Scherchens erleſenſten Darbietungen. Am ſchlackenloſeſten war Mozarts A-dur-Sinfonie (201), wenn ihr auch mehr ſonnige Wärme gegeben werden kann. Der Abend erregte indeſſen einiges Aufſehen durch den Vortrag des von Baſſermann ausgezeichnet geſpielten Violinkonzertes Nr. 3 in h-moll von Saint-Saëns, das als zu leicht und ſchmalzig für's Gewandhaus empfunden, von den muſikaliſchen Geſellſchaftskreiſen in Acht und Bann getan wurde und längere Erörterungen in der Preſſe hervorrief. In der Verdammung des früher im Gewandhaus anſtandslos durchgehenden Konzerts ging man entſchieden zu weit, erfreulich war aber trotzdem die entſchiedene Stellungnahme gegen ein älteres Werk inſofern, als das heutige Konzertpublikum als künſtleriſch durchaus teilnahmslos hingeſtellt wird; der Abend war ein deutlicher Gegenbeweis. Am 25. Mai erwarten wir Toscanini mit dem Newyorker Philharmoniſchen Orcheſter im Gewandhaus.

An Soliſtenkonzerten ſetzte es noch eine kurze Sonderſaiſon ab, beſtritten von berühmten Künſtlern wie Elly Ney, Schlusnus, Marteau, Alma Moodie, Wüllner, Friedmann und ſonſtigen Soliſten. Friedmann gab zwei Chopinabende, welcher Chopin war dies aber! In willkürlichſter Weiſe zu einem protzigen Klangathleten-Komponiſten umgeſchraubt, ohne geringſten ſeeliſchen Antrieb, Eiſenkonſtruktion ſtatt blühendem, poeſievollen Lebens; unſereins ſucht da bald das Weite. Während dieſer Künſtler ſeeliſch völlig ſtarr geworden iſt, erlebt man bei Marteau ein erneutes, auch aus anderen Quellen wie früher geſpeiſtes ſeeliſches Aufblühen. Es ſind leiſe, feinrieſelnde Quellen, Ausgangspunkt iſt für Marteau ein ſeeliſch durchwobenes Piano, das ihm ein Pianiſſimo geſtattet, wie es im Konzertſaal faſt nie zu hören iſt, und in Mozarts A-dur-Konzert und Schuberts Rondo brillant ganz neue Feinheiten aufleben ließ. Allerdings für Bach (a-moll-Soloſonate) iſt dieſer Ausgang der gegebene nicht, zumal Marteau auch rhythmiſch ziemlich frei vorging. Der ganz eminente Techniker erſtand in einer größeren Anzahl ſeiner Capricen aus op. 24, von denen jede ein geiſtvolles Charakterſtück iſt. Weitere Geiger waren Ljerko Spiller, der, wenig gut von Dr. A. Chitz begleitet, beſte geigeriſche Eigenſchaften ins Treffen führt, ferner die Ungarin Erzſi László, eine ſehr gute Geigerin, die an der ungetrübten Entfaltung ihres Könnens wohl durch ein ihr nicht ganz vertrautes, als ſolches ſehr ſchönes Inſtrument gehindert wurde. Tonlich ganz rein ging ein Violinabend auf, den Walter Davisſohn mit ſeiner Schülerin Ruth Meiſter gab und der vor allem Literatur für 2 Violinen — von Viotti, d. ü. Mozart bis zu Honegger führend — gewidmet war. Das Zuſammenſpiel iſt, des Talentes der Violiniſtin und der gleichen Schulung wegen geradezu ideal zu nennen. — In hebräiſchen Improviſationen erging ſich der amerikaniſche Oberkantor Sawel Kwartin, der eine ſchöne Stimme ſein eigen nennt. Immerhin, was ſolls! Der Konzertſaal wurde zur Synagoge. Amerikaniſches gab es auch in einem von Szendrei trefflich geleiteten Konzert des Sinfonie-Orcheſters, die Uraufführung für Deutſchland von Ernſt Blochs epiſcher Rhapſodie „Amerika". Es handelt ſich aber um ein durchaus eklektiſches Werk, das für Europa trotz ſeiner Beweihräucherung Amerikas nicht in Betracht kommt. Wichtig war aber, daß auch Honegger in ſeinem Skating rink (Rollſchuhbahn) nichts von Wert zu ſagen hat, im Gegenteil geradezu langweilt, zumal er faſt unausſtehlich breit wird. Seinen letzten Kammermuſikabend widmete das Schachtebeckquartett den Wiener Klaſſikern, ein zahlreiches Publikum tief beglückend. Einen vortrefflichen Abend ſoll übrigens auch der hervorragende Pianiſt Fr. Wührer gehabt haben.

Auch im 2. Konzert des Lehrer-Geſangvereins wurden wieder tüchtige Vorſtöße in das zeitgenöſſiſche Schaffen unternommen, wie denn der hieſige Lehrergeſangverein unter G. Ramin ſich ſeiner Aufgabe, zu den Spitzenvereinen gerade auch in der Erſchließung unbekannten Gebiets zu gehören, voll bewußt iſt. Zur Uraufführung kam W. Rettichs „Totenüberfahrt", ein Chor von ſtarker Eindruckskraft, nur an Eigenart dem Gedicht nicht ganz ebenbürtig. Sehr anſehnlich war die Zahl der Erſtaufführungen, zunächſt ein würdiger Chor Media in vita von Zeilinger, während ſolche von A. Knab, Hindemith — Eine lichte Mitternacht, ohne beſondere Eigenart —, J. Haas — Steh auf, Nordwind — und Lendvai ihrer Künſtlichkeit wegen doch zu wenig warm berührten, ſodaß glückliche Volksliedbearbeitungen von Göhler, Hegar und G. Schumann mit Leichtigkeit den Sieg davon tragen.

Ein Ereignis auch für Leipzig verſprechen die drei Bach-Abende unter Edwin Fiſcher zu werden, an denen Bachs Klavierkonzerte zum Vortrag gelangen und von denen bis zur Abfaſſung dieſer Zeilen der erſte ſtattfand. Welch herrliches, ausgeprägt deutſches Muſizieren von innen heraus auf ſorgfältigſter techniſcher Grundlage! Das iſt der beſeelte Bach, und ins Ausland, vornehmlich nach Frankreich, müßte ein Fiſcher mit ſeinen künſtleriſchen Helfern reiſen, wobei dann gerade auch das 6ſtimmige Ricercare aus dem Muſikaliſchen Opfer nicht zu vergeſſen wäre. Allerdings ſteht es unter den dem Leben zugewand-

ten Konzerten wie ein Wesen aus anderer, höherer Welt da. Welch himmelweiter Unterschied aber in Bearbeitung und Wiedergabe zu der „linearen" von H. W. David! Etwa wie der zwischen einem Mysterium und einem modernen Maschinenbetrieb! Dabei die völlig gleichen Noten. Geht mir weg mit den modernen Leuten, die von Bach lediglich die Perrücke fassen, von der sie die einzelnen Haare zählen, wobei jeder eine andere Zahl herausbekommt. Nächst einigen Fugen in der Kunst der Fuge, die durch den „Linearismus" der Welt auch bald wieder abgewöhnt sein wird, ist dieses Ricercar das Wunderbarste, das in polyphoner Schreibweise zu uns sprechen kann. Aber so muß man es hören, wie es Fischer in seiner Bearbeitung mit den Streichern des Kammerorchesters M. Taube wiedergibt, jede Note beseelt und aufs feinste artikuliert. Natürlich mußte dieses Stück den eigentlichen Höhepunkt der ersten Veranstaltung abgeben, zumal das zum Schluß gespielte d-moll-Konzert für drei Klaviere im ersten, etwas zu langsam genommenen Satz etwas die Dämonie vermissen ließ. Fischer persönlich bot sein Größtes im Soloteil des 5. brandenburgischen Konzerts in D-dur, kurzweg ungewöhnlich. Hat sich jemand an Stelle des Klaviers das Cembalo gewünscht, natürlich kein Eingeschworener? Darüber später noch einiges.

An der Oper wurde Verdis Boccanegra vorzüglich herausgebracht. Über das ganz besondere Werk müßte eine ganze Abhandlung geschrieben werden, soll es in seiner Eigenart verständlich gemacht werden. Entwicklungsmäßig gehört es zu den wichtigsten vor Aida, bleibt aber, weil Verdi mit besonderen Prinzipien zunächst vollen Ernst machen und deshalb einseitig sein mußte, als Bühnenwerk etwas problematisch, weshalb es schwerlich wirklich durchgreifen dürfte. Gesanglich stand an allererster Stelle Fanny Cleve; die Bühnenbilder waren natürlich; die musikalische, auf den Gesang wirklich eingehende und das viele vorgeschriebene Piano auch befolgende Leitung in Händen von O. Braun, d h. insofern Schleunings, als dieser die Aufführung vorbereitet hatte. Über die Werfelsche Fassung des Textes läßt sich erst nach genauem Vergleich mit dem Original wirklich urteilen; aber auch ohne diesen bemerkt man vieles modern Zugerichtete.

Bemerkenswert sind noch Aufführungen von Arbeiterchören sowohl in der Kirche als im Gewandhaus. B. Licht gab Händels Saul, O. Didam mit der jetzt so benannten Volks-Singakademie die Faust-Szenen von Berlioz. Man „verbürgerlicht" sich, aber hoffentlich im guten Sinn. A. H.

LEIPZIG. Motette in der Thomaskirche.

4. April. J. S. Bach: Passacaglia c-moll. — J. Handl: „Adoramus te" (Mot. f. 6st. Chor.) — Joh. Eccard: „O Lamm Gottes unschuldig" f. 5st. Chor. — Joh. Eccard: „Vom Leiden Christi" f. 6st. Chor. — Joh. H. Schein: „O Domine" (Mot. f. 6st. Chor).

11. April. J. S. Bach: Orgelchoral „O Mensch, bewein dein Sünden groß".— Joh. Eccard: „O Lamm Gottes unschuldig" f. 5st. Chor. — H. Schütz: Historia des Leidens und Sterbens Jesu Christi nach dem Evangelisten St. Johannes a cappella nach dem Original.

17. April. M. Reger: Choralvorspiel „Wer weiß, wie nahe mir mein Ende" aus op. 67. — M. Reger: Choralkantate „O Haupt voll Blut und Wunden".

19. April. J. S. Bach: Fantasie G-dur. — Ph. Dulichius: „Christus humiliavit semet" f. 8st. Chor a. d. Zenturien. — Joh. Mich. Bach: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt", Mot. f. 5st. Chor. — J. S. Bach: Auf Ostern, f. 4st. Chor.

26. April. V. Lübeck: Präludium und Fuge E-dur. — Joh. Eccard: „Christ ist erstanden" f. 5st. Chor. — Jac. Gallus: „In deiner Auferstehung" f. 2 Chöre. — M. Vulpius: Osterlied f. 2 Chöre.

DRESDEN. Vesper in der Kreuzkirche.

12. April. Joh. S. Bach: Fantasie und Fuge g-moll. — Alb. Becker: Geistlicher Dialog f. Chor, Altsolo u. Org. — Henry Eccles: Largo g-moll f. VC. — M. Franck: „In den Armen dein", Mot. f. 5st. Chor.

19. April. J. S. Bach: Präludium und Fuge G-dur. — J. S. Bach: Osterkantate „Der Himmel lacht, die Erde jubilieret".

3. Mai. Ludwig Thiele: Thema m. Var. f. Orgel C-dur. — César Frank: Psalm 150 f. Chor u. Orgel. — Jos. Haas: Kirchensonate Nr. 2 f. V. u. Org. — M. Reger: Präludium aus der Suite f. V. u. Org., op. 103,a. — Enrico Bossi: Westminster Abbey, Psalm 149 f. 6st. Chor u. Org.

DRESDEN. Das hiesige Musikleben stand diesmal im Zeichen von Dirigenten-Gastauftreten. In der Oper, die keinerlei Taten zu verzeichnen hatte, erschien zweimal Leo Blech am Pult. Von früher her gern gesehen, leitete er eine Tannhäuser- und eine Lohengrin-Vorstellung in seiner temperamentvollen überlegenen Art. Aber der Besuch war nicht wesentlich größer als sonst. Ein Zeichen,

daß Erich Mauck im Aprilheft recht hatte: „Nur der Sänger „erlöst" die Oper". Und wir haben hier kein zugkräftiges Ensemble mehr. — In den Sinfonie-Konzerten der Staatskapelle begrüßte man erstmalig Otto Klemperer und Hermann Abendroth als Gäste. Klemperer hatte sich Bruckners „Achte" auserkoren und fesselte voll durch seinen musikalischen Intellekt, ließ aber fast jede gefühlsmäßige Einstellung vermissen. Hermann Abendroth bot eine Aufführung der „Neunten", die das Werk nicht gerade in der Größe seiner Konzeption erfaßte, aber volle Vertrautheit mit ihm bekundete. — In den Konzerten des Philharmonischen Orchesters erschien noch einmal Curt Schmidt-Wiesbaden und gewann sich von neuem die Gunst der Dresdner. Er dirigierte eine Händel-Ouvertüre, Brahms Zweite und Mussorgskis Bilder einer Ausstellung.

Aber auch sonst gestaltete sich das Musikleben lebhafter als bisher. Da führte Alfred Stier in der Erlöserkirche in würdiger und schöner Weise Händels „Salomo" auf. Doppelt dankenswert, weil Händels Oratorien hier wenig gepflegt werden und das Werk in seinem mehr lyrischen als dramatischen Charakter eine eigne Note hat, und Händels pantheistische Einstellung in einzelnen Sologesängen so eindringlich sich ausspricht. Alsdann wäre noch zu gedenken eines Kirchenkonzertes des Mozartvereins unter Erich Schneider und unter Mitwirkung seines Frauenkirchen-Chors, indem Spohrs Vater unser und Grauns Tod Jesu zur Aufführung kamen. Doch vermochte nur das letztgenannte Werk, und auch dieses in der Hauptsache nur in seinen Chören, mehr als historisches Interesse wachzurufen.

Alsdann ist noch das 10jährige Bestehen von Paul Arons „Neue Musik" zu gedenken, das mit dem 50ten dieser Musik-Abende gefeiert wurde. Es kamen Kompositionen von Tscherepnin, Tansman, Honegger, Milhaud und Křenek zu Gehör. Bis auf die neuen Lieder des letzteren, die „Fiedellieder" op. 64 aus dem „Liederbuch dreier Freunde" (Kiel 1843), die ihre Uraufführung erlebten, reichlich physiognomielos. In der Wahl der Texte von Th. Storm und Th. Mommsen verleugnet hier Křenek nach wie vor seinen Zug zur Romantik. Aus Furcht, unmodern und nicht sachlich zu erscheinen. Ähnlich seinem Alterego, dem Komponisten in Jonny spielt auf. — Hervorragend interpretiert wurden diese Lieder, wie die Alpengesänge von Elisa Stünzner, welche die letzteren zweimal hier zu Gehör brachte: einmal vom Komponisten, das andremal von Dr. Richard Engländer vorzüglich begleitet.

O. Schmid.

AACHEN. Sich mit der uraufgeführten Sinfonie des jungen Stralsunder Kapellmeisters Werner Trenkner zu befassen, lohnt der Mühe. Stellt sie doch eine durchaus eigentümliche Lösung der Aufgabe, Programmusik aus dem Geiste der absoluten Musik heraus zu schaffen, dar. Trenkner ist durch Mörikes „Denk es, o Seele!" zu seinem Werke angeregt worden; ihrer ganzen Haltung und Anlage wäre die Symphonie aber auch ohne das gesungene „Programm" verständlich; denn Trenkner schafft nicht aus dem Literarischen, sondern aus dem Musikalischen heraus. Trenkner hat eine unverkennbare Gabe zur Erfindung von Melodien, die zum Baue einer Symphonie ausreichen, und er besitzt die an keiner Stelle seines Werkes erlahmende Kraft, diesen Bau selbst nach eigenstem Entwurfe und doch im Rahmen der durch die Tonalität des Ganzen gegebenen Überlieferung aufzuführen. Er weiß um alle harmonischen Künste und „Effekte" der Neueren Bescheid, wendet sie aber nur insoweit an, als sein abendländisches Musikgefühl und seine deutsche Musikerseele ihm dies gestatten; ihm sind selbst die künstlichsten rhythmischen Verhäkelungen nicht fremd, und er bleibt doch großzügig. Füge ich dem noch hinzu, daß Trenkner keine kompositionstechnischen Schwierigkeiten zu kennen scheint und daß er mit einem natürlich-vornehmen Klangsinn begabt ist, der auch das Kühnste in seiner Tonsprache zum Künstlerischen adelt, dann dürfte wohl hinlänglich gerechtfertigt sein, daß ich der c-moll Symphonie eine so große Wichtigkeit beimesse.

Der Aufführung durch das Städtische Orchester und unter des Komponisten eigener Leitung ist nach jeder Richtung hin hohes Lob zu zollen. Der Beifall war überaus herzlich und anhaltend.

R. Zimmermann.

AUGSBURG. Im Rahmen der städt. Symphoniekonzerte erfolgte die Uraufführung des ersten großen Oratorienwerkes von Otto Siegl, dem Paderborner Musikdirektor, dessen Kammermusik, Lieder und besonders Chorwerke bereits weitgehende Beachtung gefunden haben.

In der Dichtung des Matthias Claudius leben alle Vorzüge, die in Otto Siegls früheren Kompositionen wie ein zukunftsreiches Versprechen auffielen, zu innerer Selbstsicherheit und stilistischer Geschlossenheit auf. Jenes heiteren Herzens sicher in den Tag strebende Musikantentum echt österreichischen Erbtums, das des rechten Weges wohl bewußt ist, fand in dem „Großen Halleluja" einen willkommenen Anlaß sich zu erfüllen und zu reifen. Ein Jubelgesang, der schlichten und dankbaren Herzens die Allmacht Gottes aus den Schöpfungswundern, aus der Größe der Natur preist, mußte einer Musikernatur entgegenkommen, die gläubig und

froh dem Leben hingegeben ist und sich aus starken, gesunden Sinnen verwirklicht.

Umgekehrt auch verlangte die gotterfüllte Naturbetrachtung des Matthias Claudius, die aus dem gestirnten Himmel und aus den Schönheiten glaubensselig den Schöpfer erkennt, nach Musik. Der ruhige, feierliche Atem der Dichtung, die innere Gelassenheit und Festigkeit ihrer Anschauungsart bedurfte einer Beseelung und ekstatischen Durchformung um ihre visionäre Haltung in jedem Augenblick neu zu überwältigender Vorstellung aufzurufen, zu der das Wort nicht mächtig genug war. Alles was die Sprache nur anklingen lassen konnte oder was ihre Begrifflichkeit festlegte, mußte zu freien Wundern, zum ganzen Reichtum vielfältigster Deutungsmöglichkeiten und zu anschaulichster Sinnenhaftigkeit befreit werden.

Otto Siegl erfüllte diese Sehnsucht der Dichtung mit der Glut einer weitschreitenden Melodik, mit der Festigung durch einen männlichen Rhythmus und mit einer klangsatten Harmonik wie sie seinem begeisterungsfähigen Temperament eignet. Dabei ist seine drängende Phantasie dem Sinn des dichterischen Vorwurfes genug verpflichtet um sich dem Zwang einer strengen Formung zu unterwerfen und in ihm den rhapsodischen Impuls zu einem Absoluten zu binden, das bei aller Freiheit der linearen Bewegung doch wieder in gefestigtere harmonische Beziehungen einleitet.

So ergibt sich auch technisch ein bedeutender Eindruck. Der imposante Chor „Und in der Mitte dieser Herrlichkeiten" und die klargebaute Doppelfuge des Schluß-Halleluja sind an erster Stelle zu nennen; dann auch der Chorsatz „Des hohen Himmels Heere". In diesen Formen zeigt sich Otto Siegls Satzkunst und Orchestererfahrung auf entwickeltster Höhe, während die Baß-Soli und den Choral „Sollt ich meinem Gott nicht singen" noch der herbe, holzschnittkräftige Stil früherer Opera beherrscht.

Die Wiedergabe des Werkes durch den stimmfähigen und wohlgeschulten Chor der Augsburger Liedertafel, mit Mia Neusitzer-Thoenissen-Berlin, Irene Ziegler-Dortmund und Hann-München als stimmlich wie vortraglich ausgezeichneten Solisten, und unter Kapellmeister Joseph Bach hielt insgesamt sehr gutes Niveau und führte zu einem durchschlagenden Erfolg.

Dr. Ludwig Unterholzner.

BAMBERG. Das Konzertleben in unserer Stadt kam mit der zu Ende gehenden Saison neuerdings in Fluß. Der einheimische strebsame Pianist Karl Leonhardt setzte an zwei Abenden seinen interessanten Klavierzyklus fort und konnte jedesmal eine recht stattliche Gemeinde um sich versammeln, obwohl er gezwungen war, die ursprünglich vorgesehenen Termine wegen anderer Veranstaltungen oft noch im letzten Augenblick zu verschieben. Der erste der beiden Abende galt dem Altmeister J. S. Bach, nachdem ein vorhergehender Abend die Entwicklung der vorbachischen Zeit aufgezeigt hatte und die Satzkunst der Froberger, Pachelbel, Couperin, Rameau u. a. demonstriert hatte. Aus der ebenso umfassenden wie tiefen Monumentalkunst J. S. Bachs war mit künstlerischem Spürsinn ein das Typische herausstellender, prächtig gewählter Ausschnitt geboten. Der folgende Abend brachte die Entwicklung der Klaviermusik vom großen Sebastian über seine Söhne Friedemann, Emanuel und den Außenseiter Johann Christian hinweg bis zu Haydn und Mozart.

Die musikalische Moderne in der Klavierliteratur, wenn auch in sympathisch gemäßigter Art, kam in einem Klavierabend des Musikvereins zu Wort, den Walter Niemann-Leipzig ausschließlich mit eigenen Werken bestritt.

Die Bamberger Musikschule feierte ihr 10jähriges Bestehen mit einem musikalisch umrahmten Festakt in der Aula des alten Gymnasiums, bei dem Professor Max Schmidtkonz in seiner Festrede das Problem der musikalischen Jugend- und Volkserziehung interessant beleuchtete. Ein Schülerabend des ausgezeichneten einheimischen Geigers Ernst Schürer vermochte nicht nur musikpädagogisch zu interessieren. Der unter der Leitung des vortrefflichen Lehrers bis zur letzten Exaktheit durchgefeilte Vortrag der von 24 Geigern chorisch besetzten Suite für 4 Violinen von A. Gabrieli (1510 bis 1586), eines übrigens ganz prächtigen Werkes, bot schon wegen der Seltenheit solcher „Kammermusik" auch einen musikalischen Genuß.

Der Gesangverein „Cäcilia" bot in seinem Frühjahrskonzert unter der tüchtigen Leitung von Georg Aumüller wertvolle Chorliteratur in guter Ausführung. Die einheimischen Sängerinnen Anny Thelemann (Sopran) und Lily Biegi-Schoeler ernteten mit zwei temperamentvoll gesungenen Duetten aus „Aida" und „den lustigen Weibern" reichen Beifall. Der einheimische Komponist Karl Schäfer steuerte neben den „Waldszenen" von Schumann sechs reizende Stücke eigener Komposition bei, in denen er seinem manchmal etwas eigenwilligen Drängen zur Eigenart merkbar die Zügel anlegte, sicherlich nicht zum Schaden der Sache. Bei der den Abend beschließenden Symphonie-Ode „Das Meer" von Nicodé wirkte der Gesangverein „Frankonia" in sangesbrüderlicher Weise als Fernchor mit. Dieser aufstrebende Verein gab einige Tage darauf im Liederkranzheim ein eigenes Konzert, bei welchem der Männerchor unter der feinfühligen Leitung von Georg Bauer

neben einigen von der Nürnberger Sängerwoche her bekannten Chören von Fritz Werner auch zwei Chöre des Bamberger Komponisten Alfred Küffner zur Aufführung bzw. zur Uraufführung brachte. Das frisch empfundene, rhythmisch packende und harmonisch geschmackvoll gestaltete „Tanzliedchen" stellt fortgeschrittenen Chören eine äußerst dankbare Aufgabe, deren Lösung Sängern und Zuhörern immer Freude machen wird. Der gemischte Chor unter Josef Strätz zeigte in Chören von Lendvai und Kaun ein anerkennenswertes Streben, dem freilich noch nicht immer die Reife vollen Gelingens beschieden war. Ein besonderes Signum erhielt dieser Abend durch das Auftreten des Bamberger Streichquartetts der Herren Schürer, Bauer, Dr. Künkel und Knörl, die das Lerchenquartett von Haydn und das volkstümliche F-dur-Quartett von Dvořák in herzfrischer Art zu Gehör brachten.

Das bedeutend verstärkte Theater-Orchester erfreute uns — leider nur ein einzigesmal — durch ein beachtenswertes Symphoniekonzert, das nur durch die ungünstigen akustischen Verhältnisse eine gewisse Beeinträchtigung erfuhr. Das erkennbar am Spiel innerlich beteiligte Orchester, von Paul Heller mit befeuerndem Beweglichkeitsimpuls über alle Klippen hinweggeführt, brachte Beethovens „Achte", noch mehr Tschaikowskys „Symphonie pathétique" zu eindrucksvoller Gestaltung. Zwischendurch sang Margarete Ebermeier mit blühender Stimme und verständnisvollem Stilgefühl Perlen Straußscher und Regerscher Liedlyrik.

Bezüglich der Oper scheint begreiflicherweise die Unsicherheit der Frage ihres Fortbestandes etwas lähmend auf die Unternehmungsluft der Theaterdirektion einzuwirken. Die für die Osterfeiertage geplante Meistersingeraufführung blieb in den ersten Vorproben stocken. Die Uraufführung der E. T. A. Hoffmannschen „Aurora" mußte aus materialtechnischen Gründen verschoben werden. Auch der „Zar", der sich vor die revolvergeladene Kamera Kurt Weills stellen sollte, um sich „photographieren zu lassen", flüchtete sich von dem anarchistischen Pariser Boden — o, er war klug und weise! — in die friedlicheren Gefilde Sardams, um sich in der einfachen, aber immer noch schmucken Volkstracht Lortzingscher Musik unter die Zimmergesellen zu mischen. Der verdiente Opernspielleiter Valentin Schwarz fand hiebei Gelegenheit, sein 25jähriges Bühnenjubiläum als van Bett in Ehren zu begehen. Bei der Wiederholung des Werkes ersang sich Erich Matthias in derselben Rolle einen von der örtlichen Kritik übereinstimmend anerkannten vollen Erfolg.

Die leidige Bamberger Theaterfrage schwebt immer noch wie ein dunkler Schatten über dem Kulturleben unserer Stadt. Gegenwärtig scheinen die Aussichten wieder etwas günstiger zu sein. Durch das anerkennenswerte Entgegenkommen der Gesellschaft „Harmonie", der Eigentümerin des Theaterbaues, die den bisher geforderten Mietpreis von 12 000 M. auf 8000 M. herabsetzte, ist eine neue Grundlage für die Verhandlungen mit der Stadt geschaffen. Am 5. Mai sollen im Stadtrat endgültig die Würfel fallen. Möge die Kulturstadt Bamberg vor einer bleibenden Kulturschande bewahrt bleiben! Franz Berthold.

HEIDELBERG. Das Heidelberger Musikleben bewegt sich seit geraumer Zeit nicht mehr in aufsteigender Linie. Mag hieran zum Teil die allgemeine wirtschaftliche Notlage schuld sein, so ist doch andrerseits nicht zu verkennen, daß es uns besonders an einer energievollen Persönlichkeit fehlt, welche wie früher Philipp Wolfrum für die musikalische Entwicklung unserer Stadt den belebenden Mittelpunkt bildet. Seine Schöpfung, die Bachvereinskonzerte, sind schon längst nicht mehr der Hauptanziehungspunkt für das Publikum, und auch dadurch, daß man ihnen Solistenkonzerte und Kammermusikabende angegliedert hat, sind sie nicht zugkräftiger geworden. Erstere sind meist spärlich besetzt, und die einstige zahlreiche Kammermusik-Gemeinde hat sich zerstreut, seitdem die gebotenen Programme recht eintönig geworden sind, sich auf eine Anzahl zur Genüge bekannter Streichquartette beschränken und die Kammermusik in Verbindung mit anderen Instrumenten, wie Klavier und Bläsern, so gut wie ausschaltet ist. Nun hat man den alten Ruf Heidelbergs als Musikstadt dadurch aufrecht zu erhalten gesucht, daß man jedes Frühjahr ein „Musikfest" veranstaltet und hiezu das Berliner Philharmonische Orchester mit Furtwängler engagiert. Das ist freilich immer ein schönes künstlerisches Ereignis, welches auch vorübergehend Fremde in die Stadt zieht, aber, da es nicht aus dem heimischen Boden herausgewachsen ist, im Grunde doch ein Fremdkörper. Auch ist damit der Nachteil verbunden, daß das Konzertpublikum sein Geld für diese Gelegenheit spart und lange vorher und nachher alle anderen, besonders die einheimischen Veranstaltungen ignoriert. Da auch trotz guten Besuches diese Musikfeste mit einem Defizit abzuschließen pflegen, so werden sie vermutlich auf die Dauer nicht bestehen bleiben können.

Das Angebot an Konzerten ist noch immer so groß, daß das Publikum nicht annähernd zahlreich genug ist, um die Säle zu füllen. Mehr als gewöhnlich Zuspruch fanden in diesem Winter ein Liederabend von Heinrich Schlusnus, ein Johann Strauß-Walzer-Abend, das Kölner Kammerorche-

ster unter Abendroth und ein Duoabend von Prof. Kulenkampff mit seinem Pianisten Rosé. Die Kammermusik vertrat bisher allein das Kolisch-Quartett-Wien. Ein Städt. Sinfoniekonzert unter Professor Poppen brachte als hervorragende Neuigkeit das sehr bedeutende Streichorchester-Quintett von Kaminski, das Weihnachtskonzert des Bachvereins außer dem Bach'schen Weihnachtsoratorium kleinere Chorwerke von Bach und Händel, den interessanten 100. Psalm des Buxtehude-Schülers Bruhns für Tenorsolo, von dem Stuttgarter Tenoristen Dr. Walter virtuos ausgeführt.

Während früher neben dem damaligen reichen Konzertleben in Heidelberg die Oper unseres Städt. Theaters kaum genügend gewertet wurde, ist seit der Tätigkeit des neuen Intendanten Erwin Hahn die Oper ein gewichtiger Faktor unseres Musiklebens geworden. Er hat es verstanden, ein sehr tüchtiges, stimmlich wie darstellerisch befriedigendes Personal zu sammeln und Aufführungen zu veranstalten, wie man sie hier sonst nur ausnahmsweise hören konnte. Hervorgehoben seien aus letzter Zeit vor allem: Weinberger's neue Oper, „Schwanda, der Dudelsackpfeifer", ein in vieler Beziehung sehr fesselndes Werk, Verdi, „Macht des Schicksals", Wolf-Ferrari's „Susannens Geheimnis", außerdem eine Reihe älterer Opern, die sämtlich eine angemessene Wiedergabe fanden.

In diesem Zusammenhang mag nicht unerwähnt bleiben, daß die seit 4 Jahren im Sommer auf dem Schlosse veranstalteten „Festspiele" infolge untauglicher Geschäftsführung des leitenden Festspiel-Comités ein verblüffendes Defizit erzielt haben, für welches wohl schließlich die Stadt, d. h. die Steuerzahler aufkommen müssen. Die Weiterführung dieser Festspiele ist wohl nur möglich, wenn an andrer Stelle z. B. am Theater eingespart würde. Und da darf man wohl mit Recht die Frage aufwerfen: hat das Heidelberger Publikum nicht mehr Nutzen davon, wenn das jetzt vorhandene gute einheimische Theater (denn auch Schauspiel und Operette lassen nichts zu wünschen übrig!) auf jede Weise pekuniär erhalten und gefördert wird, statt daß Unsummen für Festspiele ausgegeben werden, die nur einen vorübergehenden äußerlichen Erfolg haben und deren künstlerische Bedeutung durchaus nicht unumstritten feststeht. O. S.

KÖLN. Es lohnt sich diesmal, einen Kölner Musikbericht mit einem Hinweis auf die Oper zu beginnen. Hier herrscht neues, frisches Leben seit Beginn der Ära Hofmüller. Vieles ist umstritten und auch zu umstreiten (Personalpolitik), aber das Gesunde, Hoffnungsvolle der jüngsten Entwicklung ist nicht mehr zu verkennen. Ein glücklicher Griff war die Uraufführung der „Galathea" von Braunfels, in der die Romantik der „Vögel" ganz ins Idyllische des heiteren Spiels abgebogen erscheint. Aus Tanz, Bewegung und Naturstimmung erwachsen Spiel und Musik. Diese in einem orchestralen Gewand, das dem Don Gil gegenüber eine vortreffliche Auflockerung erkennen läßt. Eine andere Uraufführung galt der Operette, aber das Stück, „Das Spielzeug Ihrer Majestät" von J. Königsberger, dürfte doch wohl der glänzenden Aufführung in erster Linie seinen Erfolg danken. Die Musik kommt über einen geschickten Eklektizismus nicht hinaus. Auch Weinbergers „Schwanda" bewährte hier seine anderwärts längst erprobte Anziehungskraft, über die man sich nur ehrlich freuen kann. Wagner fand mit dem „Ring" und dem aufgefrischten „Holländer" (eine hervorragende Leistung des neu gewonnenen Dirigenten Fr. Zaun) die Beachtung, die man ihm in letzten Jahren hier nicht immer geschenkt hatte. Als ältere Neuheiten von Reiz wären noch Rossinis „Angelina" und Adams „König für einen Tag" zu nennen, nicht zuletzt aber eine Neueinstudierung von Humperdincks „Hänsel und Gretel", die einem seit langem bestehenden Bedürfnis entsprach. Alles in allem, nimmt man das für die nächste Zukunft Versprochene hinzu, ein Opernleben, das der heutigen Opernkrise wenigstens mit frischem Unternehmungsgeist begegnen möchte.

Von diesem Geist ist in den Gürzenichkonzerten, die doch das Kölner Musikleben nach außen hin repräsentieren wollen, diesen Winter herzlich wenig zu verspüren. Die Programme zeigen eine Farblosigkeit, wie seit Jahren nicht mehr. Viele sind lediglich vom Auftreten der Solisten bestimmt, nur wenige bemühen sich, den Pulsschlag der Zeit fühlen zu lassen. Abendroth, dessen Initiative in der Ausgestaltung der Gürzenichprogramme man in den letzten Jahren nicht genug rühmen konnte, ist um solche Bindungen seitens der Konzertgesellschaft (was mag es anders sein?) nicht zu beneiden. Nennen wir wenigstens, was Erwähnung verdient: H. Ungers prächtiges Konzert für Orchester (die einzige Uraufführung!), K. Thomas' Kantate „Jerusalem, du hochgebaute Stadt", die sich in den Mitteln bei allen beachtenswerten Einzelzügen leider zu sehr und zu früh verausgabt und eine längst erwartete Neueinstudierung der Beethovenschen Missa solemnis. In seinen städtischen Sinfoniekonzerten kann Abendroth anderwärts Versäumtes nachholen. Da gab es Neuheiten in größerer Zahl, etwa vier Orchestersätze der hiesigen Komponistin A. M. Herz, G. Raphaels formal fesselndes Violinkonzert, ein nicht eben sehr glückliches Klavierkonzert von A. Busch (abgesehen von seinem ansprechenden langsamen Satz), mit dem sich der junge Düsseldorfer Pianist H. Hering vortrefflich ein-

führte und die recht flache Tondichtung Chimère des Venezianers Bianchini.

Von auswärtigen Orchestern, denen Köln vor Jahren noch so gut wie verschlossen erschien, hörte man traditionsgemäß wieder die Berliner Philharmoniker unter Furtwängler und das Königsberger Rundfunkorchester unter H. Scherchen mit einer neuen Fassung von Schönbergs Pelleas und Melisande. Die Kölner Singakademie unter H. Morschel bemüht sich, in wenigen Konzerten um Qualitätsarbeit und anregende Programme mit bestem Erfolg. So hörte man Meßners Chorwerk „Das Leben" und Honeggers „König David", eine verdienstvolle Kölner Erstaufführung.

Wiederum tritt die Hochschule für Musik mit Chorabenden vor die Öffentlichkeit, zu denen Bruckners f-moll-Messe unter Braunfels' Leitung einen gewichtigen Auftakt gab. Ein Chorkonzert eigener Art verdanken wir dem Leipziger Thomaner-Chor, für Köln etwas ganz Neues. Es war eine musikalische Weihestunde abseits des betriebsamen Musiklebens, wie es deren nicht viele gibt. Die in letzter Zeit gelegentlich etwas vernachlässigte Kammermusik kommt allmählich wieder zu ihrem Recht. Da sind die Veranstaltungen der Vereinigung Kölner Kammermusikfreunde, die sich diesmal auch über die engeren Grenzen des Quartettspiels in andere kammermusikalische Bezirke begeben. Unter anderm hörte man hier erstmalig die Concertgebouw-Kammermusikvereinigung mit Beethovens Septett und Schuberts Oktett und ein von J. Wolfsthal leider nicht ganz einwandfrei geführtes Streichtrio, mit Hindemith und Feuermann. Ein Mozartzyklus vermittelt auch selten gehörte Mozartsche Kammermusik und findet als „volkstümlicher" Zyklus die verdiente Beachtung. Gleich mit zwei Kammermusikreihen treten unsere beiden Musikschulen hervor. Die eine gibt einen anregenden Überblick über die Tanzmusik aus vier Jahrhunderten, die andere pflegt deutsche Meister. In beiden Fällen bewährt sich das neu gegründete Kunkelquartett namentlich für die Aufgaben der älteren Musik.

Den Reigen der Solistenkonzerte führen oft mehr dem äußeren Glanz als dem inneren Gewicht nach die sogenannten Meisterkonzerte. Wenigstens hätte man einen Künstler von der Art des Tenoristen Riavez an dieser Stelle gut missen können. Wie ganz anders sein Partner des Abends, Friedberg, der uns lange fernblieb und Pablo Casals. Lohnend war auch die Bekanntschaft mit Yehudi Menuhin. Möchte ihm das traurige Schicksal so vieler musikalischer Wunderkinder erspart bleiben! Aus der großen Zahl der Solistenabende soll ein Name festgehalten werden, den man sich merken muß: Der junge Schnabelschüler Diener von Schönberg stellte sich mit einem Klavierabend vor und weckte stärkste Hoffnungen allein schon durch den Ernst und das Verantwortungsgefühl seiner Programmgestaltung.

Willi Kahl.

MÜNCHEN. Welch unselige Stunde mag dem jungen bayerischen Komponisten Arthur Piechler, der vor kurzem mit seinen Hymnen an die Kirche „Sursum corda" berechtigtes Aufsehen erregt hat, das Libretto zu seiner nunmehr hier uraufgeführten Oper, dieses „Weißen Pfaus" von Fr. A. Beyerlein in die Hand gespielt haben? Zwar ahnt man, was auf den ersten Blick daran reizen könnte, zumal der augenblickliche Wind auch in den Gefilden der Oper scharf in Richtung auf Gegenwartsstoffe weht. Aber Beyerleins auch sprachlich ohnmächtige Arbeit, die nur wenig den theatergewandten Verfasser des „Zapfenstreichs" verrät, wäre immer noch besser ein Dreh- statt ein Opernbuch geworden. Sie hätte beim Film am Ende mehr Glück gehabt, obwohl das Hauptmotiv der Handlung, daß ein junger Komponist einen Schlager schreiben soll, zu dem ihn unter Verdrängung der wahrhaft liebenden Viola die Diva des Kabarets zum „Weißen Pfau" inspiriert, mit dem Zufallstreffer am Schlusse, dem natürlich die unschuldige Viola erliegt, schon in den mannigfachsten Variationen über die Leinwand gerollt ist. Dieses platte, rohe und an der eigentlichen Schaffenstragik des Künstlers vorbeisehende Buch, in dem der eifersüchtige Liebhaber gerade so gut schon im zweiten Akte zur Pistole greifen könnte, wenn er damit nicht auch den unentbehrlichen Schlußeffekt abknallte, hätte infolge seiner Brüchigkeit eines besonders starken Ferments durch die gestalterische Macht der Musik bedurft!

Aber dazu reichen Piechlers beachtliche Fähigkeiten vorläufig noch nicht völlig aus. Es soll eine Gegenwartsoper mit teilweiser Persiflage eben dieser Gegenwart sein, aber die Absichtlichkeit wird allzu deutlich. Deren Überfracht bringt es mit sich, daß das Opernschifflein bald eine Schlagseite nach der oder jener Seite zeigt. Wandervögel singen hier im Stile der Chormusik des 16. Jahrhunderts, Kirchentonarten bestimmen partienweise das harmonische Bild, dann hüpft der musikalische Ausdruck wieder ins Parlando des Strauß'schen „Intermezzo" hinüber, zerbinettelt mit kapriziösen Koloraturen und gibt sich in breiten Melodiebögen dem italienischen Opernstile hin, um schließlich den Leoncavallo gelind zu verjazzen. Piechler bemüht sich um zu viele Stile, und kann deshalb den wesentlichsten, den persönlichen, nicht finden. Dabei verrät die Oper, wenn der Einfall auch an einigen entscheidenden Punkten, wie bei dem mit Spannung erwarteten Lied vom „Weißen Pfau" ausläßt, spürbaren Sinn

für musikalische und dramatische Architektonik, und die ins Romantische spielende Klangphantasie des Komponisten erfindet zur Verwirklichung ihrer Absichten gar ein neues Tasteninstrument, die Aliquot-Flöte, welche den Flötenklang mit der Klangfärbung der Oboe zu vereinen strebt. Aber das alles bleibt noch in Ansätzen und Einzelheiten stecken, die, aneinander gereiht, vielleicht zu einem unterhaltsamen Einakter ausgereicht hätten, aber sich für drei, wenn auch kurze Aufzüge als zu dünn erweisen.

Die Münchener Staatsoper hatte sich viel Mühe mit dem Werk ihres Landsmannes gegeben. Trotzdem gelang es den vereinten Bemühungen des Dirigenten Paul Schmitz, des Bühnenbildners Adolf Linnebach, des Regisseurs Kurt Barre und der teilweise vor recht unerquickliche Aufgaben gestellten Solisten nicht, die Uraufführung vor dem Schicksal einer sehr geteilten Aufnahme zu bewahren! Dr. Wilhelm Zentner.

MÜNSTER i. W. Unter den letzten Konzerten des Musikvereins trat das letzte besonders hervor, das uns in einer sorgfältigen und von großer Begeisterung getragenen Aufführung mit Händels „Jephta" bekannt gemacht hat. Dieses Oratorium ist mehr wie ein echter Händel; es rührt an das Letzte, was Musik geben kann. Dr. Richard v. Alpenburg war dem Werk ein hingebungsvoller Führer, dem es besonders um eine schlichte und aus dem Wesen der Händel'schen Musik logischerweise hervorgehenden Darstellung zu tun war. Chor, Solisten und alle übrigen Mitwirkenden bemühten sich ebenfalls mit großem Erfolg, aus dem Geist des Werkes heraus zu musizieren. Ein anderes Musikvereinskonzert brachte als Erstaufführung Kurt Thomas' Serenade für kleines Orchester. Das Stück hinterläßt, sofern man nur den richtigen Maßstab ihm gegenüber einnimmt, einen sympathischen Eindruck, zumal da die feinziselierte Partitur auch klanglich reizvoll wirkt. H. Marteau's Interpretation des Beethoven'schen Violinkonzertes überraschte an manchen Stellen durch eine packende, musikalische Vergeistigung. Aus den städtischen Konzerten sind zwei Stilprogramme zu erwähnen, die beide großen und ehrlichen Erfolg davon trugen. Der eine Abend brachte von Meistern des 18. Jahrhunderts J. S. Bach, Ph. E. Bach, Händel und G. H. Stölzel. Dessen Conzerto grosso mit seinen 2 Trompetenchören und den 2 Cembali hinterließ nachhaltigsten und zwingend starken Eindruck. Der andere Abend bot slavische Musik von Smetana, Dvořák und Tschaikowsky. Die feinsinnige und klanglich ungemein differenzierte Wiedergabe der Ouvertüre zur „Verkauften Braut" ist Dr. Richard von Alpenburg ganz besonders zu danken; auch bemühte er sich um die V. Symphonie von Tschaikowsky mit einer Intensität und Ehrlichkeit, die vielleicht eben aus diesen Gründen die Schwächen dieser Musik ebenso deutlich fühlbar machte, wie sie auch ihre positiven Seiten zu erkennen gab. Lotte Hellwig-Josten machte uns erstmalig mit Dvořák's Violinkonzert op. 53 bekannt, das als Ganzes genommen gegenüber dem Cellokonzert weit mehr befriedigt. Die Solistin spielte, ohne aufdringlich und affektiert zu werden, mit starkem Temperament und technischer Brillanz. Aus anderen Veranstaltungen ist ein Abend der Gesellschaft zur Pflege der Kammermusik mit dem Cellisten Maurits Frank und Erich Hammacher (Münster) am Flügel lobenswert hervorzuheben; ebenso darf der Kammermusikabend des Göhre-Wasowicz-Trio (auf dem Programm Beethoven und Brahms) den guten Veranstaltungen zugezählt werden. In einer Sonderveranstaltung hörte man mit großer Freude wieder einmal Hilde v. Alpenburg, bei der prachtvolle Stimmittel, Schlichtheit und Wahrhaftigkeit der musikalischen Empfindung gleichermaßen erfreulich wirken. Die Berliner Pianistin Lilli Kraus und der einheimische Pianist Dr. Hermann Enßlin konnten allen strengen Ansprüchen genügen. Besonders war bei letzterem eine starke Vervollkommnung deutlich zu spüren. Das unter der Leitung des Intendanten Alfred Bernau stehende Theater bemüht sich trotz der Schwere der Zeiten mit dem Einsatz aller Kräfte um Operette, Spieloper und auch große Oper, worunter „Sly" von Wolf-Ferrari, die Wagner'sche „Walküre" und Gounod's „Margarete" zu nennen sind. d.-s.

NÜRNBERG. Die Kavaliere von Ekeby. Lyrisches Drama in 4 Akten mit der Musik von Riccardo Zandonai. (Deutsche Uraufführung.)

Selma Lagerlöfs Roman: Gösta Berling bildet die textliche Grundlage der Oper, die bereits 1925 an der Mailänder Skala ihre Uraufführung erlebte. Wirksame Bühnengestaltung des Romanstoffes verlangte die Zusammendrängung der Geschehnisse und eine freie Bearbeitung der Vorlage. Arturo Rossato, dessen Buch Ernst Lert ins Deutsche übertrug, hat in 5 Bildern die hauptsächlichsten Begebenheiten der Erzählung wiedergegeben, wobei die vielgestaltigen Liebeserlebnisse Gösta Berlings auf die Gestalt Annas zusammengedrängt und der böse Gutsherr Sintram zu Annas Vater wurde. Trotz der wohlgemeinten Bühnenformung und einer entsprechenden Vereinfachung der handelnden Personen konnte der Textdichter den epischen Stoff nicht dermaßen dramatisieren, daß ein spannendes Libretto entstand.

Die Musik Riccardo Zandonais legte dem Unter-

titel des Werkes entsprechend die Hauptakzente auf die Lyrik. Eine klare und von reichem Können zeugende Partitur ist hier entstanden, die zwar nicht immer originell wirkt, aber immerhin durch die Ehrlichkeit ihres Wollens einnimmt. Der Italiener offenbart sich in dem leichten melodischen Fluß des Orchestersatzes und den großen Belcanto-Partien, die in ihrer gefälligen Sangbarkeit den Künstlern reiche Möglichkeiten stimmlicher Entfaltung bieten. Mit viel Geschick sind die zahlreichen Ensembles und Chöre geschrieben, die sich bisweilen zu imponierender Wucht steigern.

Die recht freundliche Aufnahme in Nürnberg verdankt das Werk in erster Linie der liebevollen Inszenierung Rudolf Otto Hartmanns und der feinsinnigen Interpretation durch Kapellmeister Alfons Dressel. Bühnenbild und Darstellung ließen keinen Wunsch offen, zumal Hendrik Drost als Gösta Berling und Gertrud Rünger als Kommandantin weit über das gute Ensemble hinausragten.

Dr. Fritz Jahn.

OSNABRÜCK. Die kürzlich hier uraufgeführte Oper „Irreland" von dem in Neuß geborenen und in Berlin lebenden Herm. Wunsch hieß ursprünglich „Fieber" und war für das Duisburger Tonkünstlerfest vorgesehen. Bei diesem Werk ist Wunsch sein eigener Librettist. Ein stofflich und an Handlung überaus reicher Kriminalfall nach einer Idee aus dem Roman „Raskolnikow" von Dostojewski wird durch die gestaltende Hand Wunschs zu einem ausgezeichneten Libretto und dank seiner innerlich erschauten Visionen zu einer packenden Operndichtung umgeschaffen. Die zehn Bilder, durch musikalische Zwischenspiele hermetisch verbunden, sind zwar von kinoartiger Kürze und Handlungsfolge, zeigen jedoch den Weg zu einer neuen Opernform, dabei der Oper gebend, was der Oper ist, um jedoch auf der anderen Seite die Musik nicht zweckherrlich über den Text triumphieren zu lassen. Wunsch hat diesen durchaus zeitnahen und aktuellen Stoff von hinreißendem Tempo in eine dichterische Scheinwelt des Über- und Unnatürlichen umgeschaffen. Musikalisch ist das Werk eines der interessantesten der letzten Jahre. Von keiner Richtung oder Konjunktur verleitet, müht sich Wunsch in ehrlichem Ringen um einen neuen musikalischen Opernstil. Atonalität wird hier nicht zur Tendenz, sondern bietet ihm tausend neue Möglichkeiten die farbenreiche Ausdruckspalette zu bereichern. Jazzrhythmen verschaffen der Musik lebendige Bewegung und unerhörtes Tempo. Neben starken dramatischen und burlesken Stellen stehen Stellen von ungemein zarter Lyrik. Die Suche nach seinem eigenen Stil läßt Wunschs melodische Erfindungsgabe nicht immer zu freier Entfaltung kommen. Jedenfalls hat er mit diesem Werk bewiesen, daß er uns noch viel zu sagen hat. Die Aufführung unter Milers Regie und Dr. Berends musikalischer Leitung war ein voller Erfolg.

Passoth.

PADERBORN. Der Höhepunkt der diesjährigen Konzertveranstaltungen des Städtischen Musikvereins war die Aufführung der Missa solemnis, wobei Otto Siegl mit einer zweimaligen, vollständig ausverkauften Aufführung einen großen künstlerischen Erfolg erzielte. Von den Solisten verdienen besonders Inga Torshof-Essen (Alt) und Hemy Wolf-Berlin (Sopran) hervorgehoben zu werden. Die beiden hiesigen Militärkapellen hatten die Orchesterbegleitung übernommen und gaben dem Werke unter Siegls zielsicherer Leitung eine echt Beethovensche Ausdeutung.

Max Steege.

STUTTGART. Das neunte Sinfoniekonzert des Landestheaterorchesters brachte die Uraufführung der ersten von zwei bereits 1927/28 entstandenen Sinfonien des jungen Karlsruher Komponisten Artur Kufterer. Die Sinfonie interessiert. Zuvörderst durch die Gesinnung, aus der heraus sie gestaltet ist, durch den Ernst, mit dem ihr Schöpfer sich um eine zeitentsprechende, nicht flach „zeitgemäße" Bewältigung der Aufgabe bemüht. Kufterer sucht die sinfonische Dimension auf anderem Wege als dem der traditionellen Sonatenform zu erreichen. Am auffälligsten wird das im ersten Satz seines Werkes. Er gibt da ein Aggregat von drei Teilen, grundsätzlich verwandt (dieser sicherlich ungewollte Archaismus liegt auf einer für die moderne Musik überhaupt charakteristischen Linie) Anordnungen barocker Instrumentalkunst: einer breitangelegten langsamen Einleitung folgt ein lebhafterer Satz, der mit weitgespannten kanonischen Führungen arbeitet; die übergreifende Steigerung schafft ein passacaglienartiges Gebilde, dessen Ostinato gleichfalls stark gestreckt ist. Der zweite, langsame, Satz ist wie der Mittelteil des ersten wiederum wesentlich auf weitausholende kanonische Imitation gestellt. Erst beim dritten und letzten Satze läßt sich Anknüpfung an zeitnahe Sinfonik, persönliche Fortbildung von Brucknerischem Bewegungskontrast im Gegensatz zwischen ausgesprochener Allegro- und Choralthematik feststellen. Der Eigenart der formalen Anlage entsprechen die Mittel, mit denen sie dargestellt wird, leider nicht so vollkommen, wie man wünschen möchte. Kufterer hat zwar den Instinkt für ihre Notwendigkeiten; wie die nicht bloß in den Kanons sondern auch anderwärts (im häufigen Orchesterunisono, im gelegentlich kammermusikalischen Ausspielen einzelner Instrumente gegeneinander) sich kundgebende Neigung zur Linearität,

wie die infolgedessen mehr skalenhafte als harmonische Behandlung der, im Sinne der Suite durch alle drei Sätze festgehaltenen, Tonalität, wie die in manchen Momenten glücklich sich objektivierende Instrumentation ausweist. Allein es fehlt noch der entscheidende Durchstoß zu der Schärfe, vor allem zu der Knappheit der Gestaltung, die den vorgefühlten inneren Sinn der Anlage ganz erfüllt. Es ist zu hoffen, daß dieser Durchstoß künftighin gelinge. — Die Aufführung unter Leonhardt war gewissenhaft vorbereitet, doch blaß und unpersönlich. Hermann Roth.

WEIMAR. Die erste „Halbzeit" unserer Konzertsaison ist nun vorbei. Wenn wir ganz allgemein feststellen, daß die schon bekannte Konzertmüdigkeit erheblich zugenommen hat, so soll uns diese an und für sich betrübliche Tatsache nicht daran hindern, zuzugestehen, daß die uns gebotenen Werke im Durchschnitt doch einige Striche höher standen, als frühere Jahre. Das gilt auch für die modernen Bühnenwerke. „Sly", die interessante Oper Wolff-Ferraris errang einen glatten Erfolg. Man wird das bei Werken von der Ursprünglichkeit in Dichtung und Musik immer finden und braucht sich darüber nicht zu wundern. Ein Zeichen, daß die Romantik eben doch die stärkste Quelle der Fantasie ist. Und wenn sie mit einer guten Dosis Verismus vermengt wird, zieht sie mühelos die Hörer in ihren Bann. Vor einer allzu begeisterten Verherrlichung des Werkes aber muß gewarnt werden; die Handlung hat manch eine Schwäche, die von der Musik mit ihrer hinreißenden Kraft oft gedeckt werden muß. Walter Favre, Priska Aich und Hans Bergmann waren geniale Gestalter der Hauptrollen. Der „Maschinist Hopkins" hat auch bei uns infolge seiner kitschigen Filmtragödie, die er auf die Bretter wirft, nicht den Eindruck eines wertvollen Kunstwerkes hinterlassen; die Anbeter der „neuen Sachlichkeit" sind natürlich entzückt. Sie werden erst bei einer „Stabilisierung" gewahr werden, was für eine Inflation in der Deutschen Kunst geherrscht hat! „Tor und Tod", das geniale Werk Hugo von Hoffmannsthals in der Vertonung von Meyer von Bremen, war leider eine Niete! Einen ganz erfrischenden Eindruck aber machte die Erstaufführung von „Manon Lescaut" unter der belebenden Einwirkung von Puccinis Temperament. Grete Welz, Benno Haberl, Hans Bergmann und Xaver Mang waren hier die Träger der Handlung. Die Konzerte unsrer Theaterkapelle könnten besser besucht sein; nur das erste, mit Pembaur als Solist hatte größeren Zuspruch. Im Konzertsaal trat wieder das Reitz-Quartett hervor mit seinen unbestritten hochstehenden Darbietungen. Daneben ist das Weimarische Trio zu nennen, das mit seinen Kammermusikabenden zu den beliebtesten musikalischen Zirkeln gehört. Wer recht gute Kunst genießen will, der rettet sich in die stillen Oasen dieser beiden Künstlergruppen. Einen Künstler wollen wir hier noch erwähnen, der durch sein hervorragendes Können zum zweitenmal in unserer Stadt sich die Achtung einer großen Gemeinde errungen hat: Max Nahrat-Berlin. In einem eigenen Abend zeigte er, was er kann und man muß sagen: er gehört zu unseren besten deutschen Pianisten! Zum Schluß sei noch eine Feier erwähnt, die auch weit über dem Durchschnitt stand: die Morgenfeier des Franz Liszt-Bundes am 29. Dez. 1929. Bruno Hinze-Reinhold spielte mit gewohnter Meisterschaft zwei Stücke des unvergeßlichen Meisters, Frau Elsbeth Bergmann-Reitz sang mit ihrer herrlichen Stimme drei Lieder und Peter Raabe, der nimmermüde Liszt-Forscher, las aus seinem Buch „Wer war Fr. Liszt?" Es war eine Feierstunde im wahrsten Sinne des Wortes. Schade, daß manche Leute Franz Liszt nie verstehen werden, wenn sie seine tiefempfundene Musik immer wieder als „niedere Salonmusik" bezeichnen; eine derartige Auffassung kennzeichnet eine bedauerliche Entgleisung und Verkennung des Inhaltes so mancher wertvollen Komposition des Meisters, die er auch heute so manch einem von Sachlichkeit Angehauchten mit überzeugender Innerlichkeit in die kahle Seele hämmern sollte. E. A. Molnar.

AUSLAND.

SALZBURG. Die abgelaufene Spielzeit brachte wieder die drei Abonnementzyklen: Orchesterkonzerte, Kammerkonzerte und Klaviertrio-Abende. In den Orchesterkonzerten unter Dr. Bernhard Paumgartners Leitung gab es an Neuheiten Paul Graeners „Comedietta", ein einfallsreiches, etwas lose zusammengefügtes Werk, Alfredo Casellas rückschauende „Scarlattiana", Martin Braunwiesers exotisierende Suite für Soloflöte und Orchester „Aus dem Orient" (Flöte: Anton Schöner), Glazounows 8. Symphonie, glutvolle Musik eines slavisch-melancholischen Temperaments mit deutlichen Anklängen an Richard Wagner und Eugen Zadors klangfrohe, im Charakter äußerst abwechslungsreiche Variationen über ein ungarisches Volkslied. Freudig begrüßte man wieder einmal Max Regers Ballettsuite, den humorvollen „Till" von Richard Strauß. Vertreten waren ferner die glänzenden Namen Bach, Händel, Mozart, Beethoven, Schumann, Berlioz, Wagner und Bruckner. Von Solisten taten sich in diesen Konzerten hervor Domorganist Franz Sauer, die Geiger Theodor Müller, Karl Stumvoll, die Pianistin

Florence Stage und die Sängerinnen Martha Schlager, Josephine Stransky, Maria Barry-Schuegraf. Nicht einverstanden konnte man mit dem Violinisten Leo Guetta sein, der merklich distonierte. Der Kammermusik-Zyklus (Konzertmeister: Theodor Müller) machte bekannt mit der in der Erfindung originellen „Romantischen Suite" von Jan Brandts-Buys, mit einem in impressionistisch fluktuierenden Farben schillernden Streichquartett von Maurice Ravel und dem improvisatorischen, formal frei gehandhabten Klavierquartett „in Form einer Rhapsodie" von Joseph Marx. In die Zeit der Altklassischen Schule versetzten uns Bachs von frischem Leben durchpulstes Brandenburgisches Konzert Nr. 6 und eine ansprechende Kammermusik von dem Zeitgenossen dieses Georg Philipp Telemann. Daß die klassische und romantische Kunst nicht vernachlässigt wurde, davon zeugen die durch Werke vertretenen Namen Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, Borodin, Reger. Die Triovereinigung (Heinz Scholz, Karl Stumvoll, Wolfgang Grunsky) spielte einige moderne Werke, darunter ein Trio von Wilhelm Rinkens, das keinen tieferen Eindruck hinterließ; „Arabesken" von Clemens von Frankenstein stützen sich auf ein einprägsames Thema, das bereits in einem Orchesterwerk dieses Komponisten zur Verarbeitung gelangte. Egon Kornauths op. 27 trägt den Stempel einer grundmusikalischen Begabung an sich. Ein anspruchsloses Scherzo von Friedrich Frischenschlager, das zur Uraufführung gelangte, ist in frischer Eingebung gewissermaßen aus dem Handgelenk geschüttelt. Eine Triosonate von Johann Cristian Bach schien wieder die Bedeutung dieses Komponisten für die Entwicklung Mozarts zu erhärten. Im übrigen wurde die Literatur der Klassiker und Romantiker herangezogen, die ja bei jedem neuen Anhören neue Schönheiten enthüllt. Das Brandl-Trio von Wien führte sich mit durchaus ansprechenden Leistungen ein. Ein Kompositionsabend des Salzburgers Robert Jäckel zeigte diesen Künstler neuerdings als Tonsetzer von Geschmack, feinem Form- und Klangsinn. An Klavierabenden gab es je einen der beiden Brüder Heinz und Robert Scholz und einen gemeinsamen für zwei Klaviere. Heinz Scholz wählte ein klassisch-romantisches Programm, Robert trat hauptsächlich an moderne Aufgaben heran und legte mit dem Vortrag von Regers Bach-Variationen eine glänzende Probe pianistischen Könnens und reifer Auffassung ab. In dem Zusammenspiel der beiden Brüder wird eine rühmenswerte Einheitlichkeit erreicht. Arthur E. Hice kam über eine matte Durchschnittsleistung nicht hinaus. Dagegen verdiente Lucille Wallace und Lyell Barbour, die Originalkompositionen für Klavier zu vier Händen zum Besten gaben, hervorgehoben zu werden. Von Gesangskräften brachte sich Leo Slezak in angenehme Erinnerung. Josephine Stransky legitimierte sich als gediegene Konzertsängerin. Olga Selo setzt ein hohes technisches Können noch in die Lage, ihre nicht mehr junge Stimme zu bemerkenswerten Leistungen zu führen. Hilde Pokorny-Mosaner und Thilde v. Entreß gewinnen durch ihre natürliche Musikalität, die ihrer gesanglichen Entfaltung die richtigen Wege weist. Ruth Kemper erwies sich als tüchtige Geigerin, bei Georg Popa-Gramma steht einer recht guten Technik noch eine gewisse äußere Unausgeglichenheit hindernd im Wege.

Die Opernaufführungen, die mangels eines ständigen Ensembles mit Gästen von auswärts im Wesentlichen bestritten werden mußten, blieben im Unfertigen, Unausgeglichenen stecken. Darüber konnten auch gute Einzelleistungen nicht hinwegtäuschen. Dr. Roland Tenschert.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Im Bruchsaler Schloß finden in diesem Jahre die historischen Kammerkonzerte am 16., 17. und 18. Juni statt. Das Programm umfaßt wieder eine Auslese aus der Musik des Rokoko.

Auf Grund einer Vereinbarung zwischen der Internationalen Gesellschaft für neue Musik und Intendant Strohm wird im Rahmen des Lütticher Musikfestes der genannten Gesellschaft Freitag, 5. Sept., im Aachener Stadttheater eine Festaufführung von Alban Bergs Oper „Wozzek" stattfinden, zu der die Tagungsteilnehmer auf Einladung der belgischen Sektion mit Autobussen von Lüttich nach Aachen gebracht werden.

Die Dirigenten der Münchener Festspiele 1930: Hans Knappertsbusch: „Meistersinger" (21. Juli und 25. August), „Holländer" (24. Juli und 19. Aug.), „Parsifal" (26. Juli, 4., 16. und 25. Aug.), „Ring" (7., 9., 11. und 14. Aug.), „Figaro" (22. Juli), „Zauberflöte" (29. Juli), „Don Giovanni" (31. Juli) und „Rosenkavalier" (29. Aug. und 1. Sept.); Paul Schmitz: „Lohengrin" (28. Juli und 21. Aug.), „Meistersinger" (18. Aug.), „Entführung" (5. Aug.), „Figaro" (12. und 24. Aug.) und „Zauberflöte" (22. Aug.); Rich. Strauß, „Cosi fan tutte" (25. Juli und 8. Aug.); Eugen Pollak: „Meistersinger" (1. Aug.) und „Figaro" (2. Aug.); Leo Blech: „Zauberflöte" (13. Aug.) und „Don Giovanni" (15. Aug.); Hans Pfitzner: „Palestrina" (28. und 31. August).

In der ersten Hälfte des Juni wird die Wiener Staatsoper als besondere Veranstaltung eine österreichische Komponistenwoche bringen, bei der Julius Bittner, Erich Wolfgang Korngold,

Wilhelm Kienzl, Berg, Oberleithner und Salmhofer-Wiesenthal zu Worte kommen werden. Das Programm der Veranstaltung sieht vor: „Das Rosengärtlein“ von Julius Bittner, „Der eiserne Heiland“ von Oberleithner, Bergs „Wozzek“, Korngolds „Tote Stadt“, „Violanta“, zusammen mit Salmhofer-Wiesenthals Ballett „Der Taugenichts von Wien“, und Kienzls „Evangelimann“, zum erstenmal mit Leo Slezak.

Das Mitteldeutsche Sängerbundesfest, das 28. Mai bis 9. Juni in Kassel stattfindet, bringt neben einer sechsstimmigen Motette von H. Schütz Uraufführungen von Ludwig Maurick (Gesang der Geister), Bruno Stürmer (Messe des Maschinenmenschen) und Hans Stieler („Ecce homo“).

Die „Neue Musik Berlin 1930“ (veranstaltet von der Rundfunkversuchsstelle bei der staatl. akadem. Hochschule für Musik) findet vom 17.—21. Juni statt. Das Programm umfaßt: Szenische Stücke für Kinder, Schulen und Liebhaber, Pädagogische Musik, Chorwerke und Chorschulen, Hörspiele für Rundfunk, Originalmusik für Grammophon, Elektrische Musik.

Im Juni findet wiederum in Paris ein „Salon International de la Symphonie“ statt mit dem Zweck, Komponisten und Dirigenten durch Vorspiel von sinfonischen Werken am Flügel zusammenzuführen. Veranstalter ist l’École Normale de Musique, 114 bis, boulev. Malesherbes, Paris.

Karg-Elert-Musikfest in London. Sigfrid Karg-Elert, der bekannte Leipziger Komponist, genießt in England ein außerordentliches Ansehen; hat ihm doch auch schon vor Jahren die Universität Edinbourgh den Titel eines Ehrendoktors der Musik verliehen. Das Fest, zu dem der Komponist hingereist ist, dauerte vom 5. bis 17. Mai, weist also eine ungemeine Ausdehnung aus; jeden dieser Tage findet eine Veranstaltung statt. Die wenigsten in Deutschland wissen auch, wie überaus viel Karg-Elert geschrieben hat. —

Göttinger Festspiele 1930. Die schwierige Wirtschaftslage legte bei Werbung um Zeichnungen vielen Kunstfreunden Zurückhaltung auf, sodaß wir erst zu einer Zeit ein abschließendes Urteil über das Zustandekommen der Festspiele fällen konnten, als eine Vorbereitung für Händelfestspiele, ganz besonders aber für Bearbeitung neuer Opern ausgeschlossen war. Der Plan der Göttinger Festspiele 1930 steht nunmehr fest: Sie finden statt in der Zeit vom 9. bis 15. Juli d. J. Die Händeltradition Göttingens wird in diesem Jahre dadurch aufrecht erhalten, daß große Orchester-Konzerte von Händel und Bach mit namhaften Solisten aufgeführt werden. Für den Sommer 1931 bleiben Wiederaufführungen Händelscher Opern vorbehalten. Im übrigen wird die Festspielwoche durch Veranstaltung von Laienspielen ausgefüllt werden und zwar Urfaust von Goethe im Stadttheater und Sommernachtstraum von Shakespeare — dieser mit Musik des englischen Zeitgenossen Händel-Purcell auf der Freilichtbühne des Kaiser-Wilhelm-Parks. Die künstlerische Leitung haben die Herren Dr. Niedecken-Gebhard, Berlin und Dr. Werner Pleister, Spandau übernommen. Vorträge von Göttinger Professoren werden in die Spiele einführen. Händelopern und Laienspiele sollen als dauernde Einrichtung und zwar mit dem Ziele einer künstlerischen Ausgestaltung des 1937 in Aussicht stehenden Jubiläums der Universität Göttingen beibehalten werden.

Anläßlich der 700-Jahrfeier Walthers von der Vogelweide wird in Innsbruck ein Werk des Komponisten Josef Pembaur „Bilder aus dem Leben Walthers von der Vogelweide“ durch den dortigen Musikverein zur Aufführung gelangen.

Das Programm des diesjährigen Musikfestes der „Internationalen Gesellschaft für neue Musik“, das im September in Lüttich stattfindet, sieht folgende Werke zur Aufführung vor: I. Orchesterkonzert: 1. Volkmar Andreae, Musik für Orchester; 2. Bernard Wagenaar, Sinfonietta; 3. William Walton, Concerto for Viola and Orchestra; 4. Antonio Veretti, Sinfonia Italiana; 5. Florent Schmitt, Ronde burlesque; 6. A. Mossolow, Eisengießerei (Maschinenmusik). II. Orchesterkonzert: 1. Ernst Pepping, Präludium; 2. a) Pavel Borkovec, „Start“, b) Jean Rivier, Chant Funèbre, c) Henry Gibson, „Temptation“ (Gaelic Pipe March); 3. Josef Mathias Hauer, Violinkonzert mit Orchester; 4. Karol Rathaus, Suite; 5. Marcel Mihalovici, Fantaisie; 6. Marcel Poot, Poème de l’Espace. I. Kammerkonzert: 1. Karel Haba, Septett für Violine, Klarinette, Viola, Horn, Violoncello, Fagott und Klavier; 2. Erhard Michel, Musik für Klavier in einem Satz; 3. Germaine Tailleferre, Trois Chansons Françaises; 4. Arnold Bax, Sonata for two pianofortes; 5. Albert Huybrechts, Streichquartett. II. Kammerkonzert: 1. K. B. Jirak, Quintett für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott; 2. Fernand Quinet, Moralités non légendaires, pour chant et divers instruments; 3. Albert Roussel, Trio pour flûte, alto et violoncelle; 4. Karl Stimmer, Quintett für Alt-Saxophon, zwei Violinen, Bratsche und Violoncell; 5. Alfredo Casella, Serenata per clarinetto, fagotto, tromba„ violino e violoncello. Chorkonzert: Karl Szymanowski, „Stabat Mater“ für Soli, Chor und Orchester.

Auf dem Musikfest der Sektion Deutschland der „Internationalen Gesellschaft für neue Musik“ in Bad Pyrmont am 18. und 19. Juli werden folgende Werke aufgeführt werden: Manfred Gurlitt: Kammerkonzert für

Violine, 13 Bläser und Schlagzeug; Hans Helfritz: Konzert für Cembalo mit kl. Orchester; Hans Hirsch: Sinfonia in modo d'una toccata; Frank Martin: Rhythmes (für gr. Orch.); Paul F. Sanders: La Voille (für Chor a cappella); Josef Schelb: Klaviermusik Nr. 2; Heinz Schubert: Kammer-Concertino (für Klavier, Violine, Viola, Violoncell); Matyas Seiber: Divertimento (für Klarinette u. Streichquartett); Alexandre Tansman: Klavier-Konzert (Charlie Chaplin gewidmet); Herbert Trantow: Aus der Sommerfrische (für Soli, Chor und Orchester); Max Trapp: Sonatina für Klavier; Wladimir Vogel: Vokalisen für Soli, Chor und 5 Saxophone; Karl Vollmer: Tanzsuite (für Kammerorchester); Karl Wiener: Sonatine für Bratsche und Klavier.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Der Reichsbund Deutscher Orchestervereine e. V. (Liebhaber-Orchester) veranstaltet seinen diesjährigen Bundestag vom 13. bis 15. Juni in Bad Pyrmont gemeinsam mit dem Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht. Neben aktuellen Vorträgen bekannter Autoritäten, insbesondere über die Stellungnahme zur neuen Musik und den Berufsorchestern, wird die Arbeit und Entwicklung des Liebhaber-Orchesters gezeigt werden. Besonderer Wert soll auf die ausübende Beteiligung sämtlicher Tagungsteilnehmer in mehreren Orchestern unter bedeutenden Dirigenten gelegt werden. Programme werden an Interessenten ausgegeben durch die Geschäftsstelle: Berlin-Wilmersdorf, Kaiserallee 192, und durch das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Berlin W 35, Potsdamer Straße 120. Die Tagung bringt u. a. verschiedene Konzerte unter GMD. Dr. E. Praetorius-Weimar, Prof. W. Gmeindl-Berlin und Musikdirektor W. Stöwer-Dresden. Im Mittelpunkt der Veranstaltung steht ein Vortrag von Direktor Dr. H. J. Moser-Berlin über „Die Bedeutung der Liebhaberorchester in der Gegenwart".

Auf dem Deutschen Sängertag in Leipzig wurde Geheimrat Dr. Hammerschmidt (München) zum Präsidenten des „Deutschen Sängerbundes" gewählt, zum Obmann des Musikausschusses wurde Dr. Robert Laugs (Kassel) mit den Beisitzern Hofrat Jaksch (Wien) und Rektor Brauner (Berlin) ernannt.

Nach dem Vorbild des in New-York bestehenden Rubinstein-Klubs, der sich seit 43 Jahren der Pflege guter Chormusik im Rahmen bester Geselligkeit widmet, ist in Berlin von der Komponistin Lena Stein-Schneider ein Deutscher Rubinstein-Klub mit gleichen Zielen gegründet worden. Unter der Führung von Generalmusikdirektor Dr. E. Kunwald werden fünf Konzerte für die nächste Saison in Berlin vorbereitet, die im Eden-Hotel stattfinden. Im Rahmen dieser Liederabende sollen auch junge, hoffnungsvolle Talente gefördert und neue Tonwerke zu Gehör gebracht werden.

Die vier Vorstandsmitglieder der „Heinrich Schütz-Gesellschaft e. V.", Sitz Dresden: Prof. Dr. W. Gurlitt, Pastor Dr. Chr. Mahrenholz, Prof. Dr. H. J. Moser und Verleger K. Vötterle haben nach langmütigen Versuchen einer Zusammenarbeit mit den Dresdener Vorstandsmitgliedern nun unter Protest gegen Machenschaften, die eine gesunde Entwicklung unterbinden, ihr Amt niedergelegt und ihren Austritt erklärt. In Zusammenarbeit auch mit einer Reihe maßgebender Dresdener Persönlichkeiten wird zu einer „Neuen Schütz-Gesellschaft" aufgerufen, mit dem Ziel, dem ganzen Frühbarock-Jahrhundert deutscher Musik zu dienen. Die neue Gesellschaft wird eine Zusammenfassung aller an vorbachischer Musik interessierten Kreise erstreben. Als erste Jahresveröffentlichung erscheint eine Sammlung „Geistlicher Musik am Hofe des Landgrafen Moritz von Hessen", herausgegeben von Privatdozent Dr. Friedrich Blume. Aufrufe zur „Neuen Schütz-Gesellschaft" durch den Bärenreiter-Verlag Kassel.

Der „Janko-Verein" (Wien) konnte in seiner diesjährigen Hauptversammlung auf ein 25jähriges Bestehen zurückblicken. Zum Obmann wurde Musikschuldirektor Friedrich Weißhappel gewählt.

Dreihundert Jahre Musik-Kollegium Winterthur. Das Musik-Kollegium Winterthur, das die freundliche Schweizer Industriestadt mit Symphonie- und Kammerkonzerten versieht, hat am 3. April sein 300jähriges Bestehen mit einem schönen Festtag gefeiert. Bei der Gründung war Winterthur ein kleines Landstädtchen mit kaum 2000 Einwohnern, und die zwölf wakkeren Bürger, die sich zur regelmäßigen und kunstgerechten Pflege der Musik zusammenfanden, haben sicherlich nie daran gedacht, daß ihr Kollegium nicht nur zu einem so hohen Alter, sondern auch zu so weitreichender Bedeutung für das ganze Musikleben der Schweiz werden würde, wie das heute der Fall ist. Seit einer Reihe von Jahren sind im deutschen Sprachgebiet viele Musikkollegiums wieder neu errichtet worden, unter Übernahme des Namens von Gesellschaften, die vor mehreren hundert Jahren bestanden haben. Dieses Winterthurer Kollegium aber hat vom Tage seiner Gründung an ununterbrochen bestanden und seine Aufgabe in wunderschöner Weise erfüllt. Und zwar nicht nur durch seine Konzerte, sondern auch durch eine sehr frühe Sorge für die musikalische Entwicklung der Jugend durch die Errich-

Teil 4 der „Sing- und Spielmusiken für Liebhaber u. Musikfreunde“

Soeben erschienen:

Paul

HINDEMITH

Kleine Klaviermusik:

Leichte Fünftonstücke

Für Klavier zu 2 Händen
Ed. Nr. 1466 . . . M. 2.–

Die im Umfang von fünf Tönen gehaltenen Stücke eignen sich besonders für die Verwendung im modernen Unterricht

B. Schott's Söhne / Mainz-Leipzig

ITALIENISCH

für Musiker und Musikfreunde

von

DR. L. BIAGIONI

Lektor an der Hochschule für Musik in Köln

Italienische Lautlehre

Mk. 1.50

Einführung in die Grundlagen der italienischen Sprache nur so weit sie für Musiker notwendig ist.

Italienisches Arienbuch

Mk. 2.—

Enthält die Texte der 100 beliebtesten italienischen Konzert- und Opernarien von Händel bis Puccini mit reichhaltigem Wörterbuch.

Italienische Musikterminologie

Mk. 2.—

Ein musikalisches Fachwörterbuch, das in knapper Verdeutschung alles enthält, was den Musiker interessieren kann

P.J.Tonger  **Köln a. Rh.**

Musik Verlag

In die
Edition Schott
aufgenommen:

Für den Klavier-Unterricht

Jugend-Album

von M. Enrico Bossi

Op. 122
8 leichte melodische Stücke für Klavier zu 2 Händen

In neuer Ausstattung mit mehrfarbigem Titel

Inhalt: Heft 1: Schmeicheleien - Gedenken - Lustiges Treiben - Nachtstück. Ed.-Nr. 2099 . M. 1.80
Heft 2: Geplauder - Gondellied - Walzerzauber - Wiegenlied. Ed.-Nr. 2100 . . . . . M. 1.80

B. Schott's Söhne - Mainz-Leipzig

Sinfonische Werke

Studien-Partituren — Taschenformat

P. Coppola:	Elegische Dichtung	Mk 2.50
C. de Nardis:	Abruzz-Szenen — Suite . . .	Mk 2.50
R. Laparra:	Italienische Suite in Ballettform (f. kleines Orch. mit Tromba-Solo)	Mk 2.50
J. Montemezzi:	Paul und Virginia — musikalische Dichtung	Mk 3.75
G. Mulê:	Dafni — 2 Stücke: Interludium	Mk 1.25
	satyr. Tanz	Mk 2.—
E. Panizza:	Thema mit Variation	Mk 5.—
A. Parelli:	Sinfonie in c moll — 4 Tempi	Mk 10.—
F. Santoliquido:	Aquarellen-Suite	Mk 5.—
V. Tommasini:	Il Beato Regno — sinf. Dichtung	Mk 5.—
—	Chiari di Luna	Mk 3.75
—	Paesaggi Toscani — Rapsodie .	Mk 5.—
—	Präludium, Fanfare und Fuge .	Mk 5.—
—	Carneval von Venedig . . . (Variationen alla Paganini)	Mk 5.—

Zu beziehen durch jede Musikalienhandlung

Verlangen Sie Spezialkatalog

G.Ricordi & Co., Leipzig-Mailand

tung einer Musikschule, an der heute von 22 Lehrern 342 Schüler unterrichtet werden. Zur Tradition des Kollegiums gehört es, daß seine als Dilettanten besonders weit vorgeschrittenen Mitglieder im Orchester mitspielen, und so findet man den Präsidenten unter den ersten Geigern. Zu den Musikdirektoren des Kollegiums haben Künstler wie Methfessel, Hermann Goetz, Theodor Kirchner, Georg Rauchenecker und Ernst Radeke gehört. Seit acht Jahren leitet Hermann Scherchen den größeren Teil der winterlichen Symphoniekonzerte. Ihm kommt das große Verdienst zu, ein Orchester geschaffen zu haben, das jetzt zu den besten der Schweiz gehört. Durch Scherchen und durch das verständnisvolle Mitgehen des Vorstandes und des Publikums ist Winterthur aber auch heute zu einer Hochburg der modernen Musik geworden, wo manches Werk unserer zeitgenössischen Komponisten seine Uraufführung erlebt hat. — Den Festtag selbst hat das Musikkollegium in der ihm eigenen selbstverständlich-schlichten Weise begangen. Ein in der Mittagsstunde abgehaltenes Festkonzert in dem vornehmen, von Semper erbauten Stadthause, eine Turmmusik auf der Stadtkirche mit Werken von Andrea Gabrieli und Reiche für die größere Öffentlichkeit, ein Festessen als Gratulationsgelegenheit für die Vertreter der Behörden, zahlreicher Konzertgesellschaften und Freunde und schließlich ein Gesellschaftsabend, in den ein hübsches kleines Spiel eingeflochten war, bildeten das aller äußerlichen Aufmachung abgewandte Programm. Dafür haben aber die Mitglieder einen Fonds von 520 000 Franken aufgebracht, durch den der Fortbestand der Konzerte und des Orchesters auf viele Jahre hinaus gesichert worden ist. Im Winterthurer Gewerbemuseum ist von Dr. Hunziker eine äußerst interessante Ausstellung musikhistorischer Dokumente aus dem sehr ansehnlichen Archiv des Kollegiums zusammengestellt worden, die jedem Freunde der Musikhistorie eine Freude sein muß. Zur Erinnerung an das Jubiläum veröffentlicht das Kollegium in zwei ansehnlichen Bänden, aus der Feder von Dr. Max Fehr, seine eindrucksvolle Geschichte. Sicherlich hat die Schweiz allen Grund, auf die hohe Musikkultur einer ihrer kleineren Städte sehr stolz zu sein. H. W. Draber.

Anläßlich der Jahres-Hauptversammlung des Hans Pfitzner-Vereins für Deutsche Tonkunst in München gelangten die Klavierviolinsonate von Max Reger in e-moll und das Streichquartett von Hans Pfitzner in cis-moll zur Aufführung.

KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Der Frankfurter Pianist und Klavierpädagoge Willy Renner hielt im Frankfurter Tonkünstlerbund einen Vortrag über ‚Phorolyse des Klavierspiels" und anläßlich der Schulungswoche für blinde Musiklehrer in Marburg a. L. einen solchen über Entwicklung und gegenwärtigen Stand des Klavierunterrichts.

Musiker-Seminar H. Schüngelen. Bei der letzten in Dortmund stattgehabten staatlichen Prüfung bestanden die Herren Ludwig Vetter, Hagen, Bernhard Stange, Mülheim/Ruhr, Adolf Langerbein, Iserlohn, Karl Heinz Meyer, Loesenbach, die Prüfung als Klavierlehrer. Herr Vetter ebenfalls als Gesangslehrer. Auf Grund ihrer Leistungen in Beethovens G-dur-Konzert, Tschaikowskys b-moll-Konzert, Bachs Konzert C-dur für zwei Klaviere, h-moll-Partita und Abreise, wurde drei Studierenden im Hauptfach das Prädikat „Mit Auszeichnung" zuerkannt.

Fräulein Erika Haney, eine Schülerin des Rott'schen Konservatoriums, Berlin-Wilmersdorf und des Seminars des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer E. V. hat die staatliche Privatmusiklehrerprüfung mit Auszeichnung bestanden.

Der Oberregisseur Alexander d'Arnals früher Köln, Covent-Garden (London), Dresdener Hofoper, Berlin (Volksoper) übernahm ab 1. Mai 1930 die Leitung der Opernschule des Rott'schen Konservatoriums, Berlin-Wilmersdorf.

Das Schülerorchester der Westfälischen Schule für Musik (Leitung Generalmusikdirektor Dr. Richard von Alpenburg und Dr. Richard Greß) brachte in den Abschlußkonzerten des Wintersemesters u. a. zwei zeitgenössische Werke für Streichorchester zur Erst- bezw. Uraufführung: eine Variationssuite von Alexander Presuhn und eine Suite von Wolfgang Scheiger.

Mit Bezugnahme auf das Deutsche Tonkünstlerfest in Königsberg i. Pr. wird Hermann Scherchen vom 26. Mai bis 30. Juni dort einen Lehrgang des Dirigierens, abhalten, der theoretische Studien mit praktischen Übungen verbindet. Kursteilnehmern steht der Besuch der von Scherchen geleiteten Proben zu den Aufführungen des Tonkünstlerfestes des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins" frei. Auch sind ihnen sämtliche Veranstaltungen des Festes unentgeltlich zugänglich.

Professor Richard Rößler (von der Staatlichen akademischen Hochschule für Musik, Berlin) der bereits im vorigen Jahre die Prüfungen am Konservatorium in Kairo als Beauftragter abgenommen hat, wird auch in diesem Frühjahr nach Kairo reisen, um die Musikprüfungen am Berggrün'schen Konservatorium zu leiten.

Die Staatlich akademische Hochschule für Musik (Berlin) hat im zurückliegenden Halbjahre 7 öffentliche Konzerte und Opernaufführungen veranstaltet. Die Opernschule brachte Aufführungen von: „Rheingold", Busoni's „Arlecchino" und Ibert's „Angelique", der Hochschulchor: Hymne

und Requiem von Mozart und die Graner Festmesse von Liszt, der Staats- und Domchor: Ein deutsches Requiem von Brahms, ein Weihnachtskonzert mit Chorwerken von Bruckner, Gerstberger, Chemin-Petit und Kusterer. Ferner wurden von den Violin-, Gesang- Klavier-, Kammermusik- und Kompositionsklassen 21 Vortragsabende veranstaltet. Außerdem fanden 3 Solistenkonzerte mit Begleitung des Orchesters statt.

Professor Leonid Kreutzer gibt einen Klavier-Sonder-Kursus in Potsdam im Palast „Barberina" vom 4. Juli bis 2. August 1930. Prospekte durch das Verkehrsbüro Potsdam oder durch die Musikalienhandlung Albert Stahl, Berlin W. 57, Bülowstr. 88.

Am Königsberger Konservatorium gibt Professor Leonid Kreutzer einen zweiwöchentlichen Kursus für Klavierspiel und Methodik vom 1. bis 15. Oktober 1930, anstelle des verstorbenen Professor Conrad Ansorge.

Prof. Carl Flesch veranstaltet vom 14. Juli bis 11. August einen geigenpädagogischen Kursus in Baden-Baden. Prospekte sind auf briefliche Anfrage durch das Sekretariat des Künstlers (Baden-Baden, Kaiser-Wilhelm-Str. 23) erhältlich.

PERSÖNLICHES

Arnold Ebel konnte am 10. April auf eine zehnjährige Tätigkeit als Vorsitzender des „Berliner Tonkünstlervereins" zurückblicken. Ein Festkonzert mit eigenen Werken, sowie ein Empfang im Festsaal von Kroll trug diesem Ereignis Rechnung.

Auf eine fünfundzwanzigjährige Tätigkeit als Organist konnte Wilhelm Rehfeld (Delmenhorst) zurückblicken. Der Jubilar, der auch als Komponist erfolgreich tätig ist, wurde vom Oberkirchenrat in Oldenburg zum Kirchenmusikdirektor ernannt.

Dr. Rudolf Siegel, GMD. von Krefeld, hat seine Stellung infolge auswärtiger Verpflichtungen zum 1. Oktober gekündigt.

Geburtstage.

Professor Max Auer ein Fünfziger. „Solange Bosse (der bekannte Verleger der „Deutschen Musikbücherei") nicht fertig macht, möchte ich lieber, daß von der Bruckner-Biographie nicht geredet wird." Diese mir kürzlich zugekommenen Briefzeilen Auers charakterisieren so recht Art und Wesen des Menschen. In stiller Zurückgezogenheit, abhold jedes öffentlichen Hervortretens, arbeitet Auer in dem altertümlichen Städtchen Vöcklabruck viele Jahre als Apostel des Ansfeldner Meisters. In Vöcklabruck wurde Auer am 6. Mai 1880 geboren. Als Sängerknabe in Salzburg, als Lehramtszögling genoß er Musikunterricht bei J. F. Hummel, Spies, bildete sich ferner autodidaktisch weiter. Bis 1915 war er als Lehrer tätig, legte in Wien die Staatsprüfung für Klavier, Orgel und Gesang ab. Eine künstlerische Tätigkeit entfaltete er als Chorregent und Chormeister in seiner Vaterstadt, brachte alte und neue Standartwerke, u. a. Bruckners 112. Psalm zur Uraufführung. Manchen wertvollen Brucknerschatz, manche Brucknererlebnisse und Begebenheiten konnte er sammeln, war ja Bruckners Schwester Rosalia mit dem Gärtner Huber in Vöcklabruck verheiratet, leben heute noch die letzten Nachkommen Bruckners in dem idyllischen Städtchen. Auer gab die Anregung, die Brucknerorgel in St. Florian vor dem Verfall zu bewahren. Er gründete Bruckner-Gemeinden, rief die internationale Brucknergesellschaft, als deren Präsident er unermüdlich tätig ist, ins Leben. Manch bedeutende Arbeiten über Bruckner entstammen seiner Feder. Verbreitet ist sein, im Amalthea-Verlag erschienenes Brucknerbuch. Bekannt seine Studie „Bruckner als Kirchenmusiker" und seine ausgezeichnete Brucknerbriefausgabe. Die von Göllerich begonnene große vierbändige (mit vielen unbekannten Kompositionen auf 6 Bände erweitert) Biographie liegt druckfertig vor. Bisher sind zwei Bände (in 3 Bänden) erschienen. Auer, dem 1924 der Professortitel verliehen wurde, ist die Seele der neuzeitlichen Brucknerbewegung. Sein Name wird dauernd mit dem des Gottesmusikanten verknüpft sein. F. G.

Seinen 60. Geburtstag feierte der hervorragende Baritonist Prof. J. v. Raatz-Brockmann, Gesangspädagoge und Nachfolger Messchaerts an der Berliner Musikhochschule.

Siebzigjährig wurde der Komponist E. N. von Reznicek. Emil Nikolaus v. Reznicek wurde in Wien am 4. Mai 1860 als Sohn des österreichischen Feldmarschalleutnants von Reznicek geboren. Nachdem er anfangs in Graz Jura studiert hatte, wandte er sich der Musik zu und ging nach Leipzig ans Konservatorium. Nach langjähriger Tätigkeit als Theaterkapellmeister in verschiedenen Städten ging er nach Prag, um sich ganz der Komposition zu widmen. 1902 siedelte Reznicek nach Berlin über, wo er seitdem lebt. Dort gründete er die „Orchesterkammerkonzerte", unterrichtete am Scharwenka-Konservatorium und war 1909—11 auch Kapellmeister an Gregors „Komischer Oper". 1920 wurde er als Kompositionslehrer an die Staatliche Hochschule für Musik in Berlin berufen. Er zählt zu den fruchtbarsten Komponisten der R. Strauß-Epoche und erhebt sich durch ausgesprochene Individualität des Stils über den Durchschnitt der Strauß-Nachfolge. Sein erster Erfolg, die heitere Oper „Donna Diana", deren graziöse Ouvertüre auf allen Konzertprogrammen heimisch ist, war der Auftakt zu einer Reihe von Bühnenwerken, darunter besonders „Ritter Blaubart". Unter sei-

nen Konzertwerken zeichnen sich „In memoriam" für Chor und die viel aufgeführten „Bet- und Bußgesänge" durch besonders gehaltvollen Ernst aus. (Wir werden dem Schaffen des Siebzigjährigen im nächsten Heft einen ausführlichen Aufsatz widmen.)

Seinen 60. Geburtstag feierte Franz Lehár, ungarischer Operettenkomponist, der durch seine melodischen Vorzüge und eine geschickte, opernhafte Behandlung des Orchesters weit über dem Durchschnitt des Operettenkomponisten steht. Unter seinen Werken war die „Lustige Witwe" der größte Erfolg. Die Yazz-Transfusion in der Berliner Charell-Inszenierung ist ihr aber nicht gut bekommen. Schade um dieses einst so prachtvoll einheitlich wirkende Werk! Seine letzte Operette „Das Land des Lächeln" ist leider nur durch zwei „Schlager" voll eindeutiger Sentimentalität bekannt geworden. Zahlreiche Ehrungen erfreuten den Jubilar. U. a. beabsichtigt die Stadt Dresden, eine Straße nach ihm zu benennen.

Am 7. Mai feiert der bekannte schwäbische Komponist Karl Bleyle seinen 50. Geburtstag. Bleyle hat sich erfolgreich auf allen Gebieten der Musik betätigt und ist besonders durch seine Chor- und Orchesterwerke, sowie seine Nietzsche-Vertonungen in weitesten Kreisen bekannt geworden. Seine lustige Oper „Der Hochzeiter" ging erfolgreich über viele Bühnen.

Seinen 50. Geburtstag feierte Prof. Rudolf Deman, seit 12 Jahren Konzertmeister der Berliner Staatsoper, Führer des Deman-Quartetts.

In Hof konnte in seltener geistiger Frische Musikdirektor a. D. K. G. Scharschmidt, der nach vielen künstlerischen Erfolgen im In- und Ausland fünfzig Jahre lang an der Spitze des musikalischen Lebens der Industriestadt Hof stand und mit seinem Künstlerorchester ein wesentlicher Faktor im fränkischen Musikleben war, seinen 85. Geburtstag feiern.

Johannes Biehle, der Begründer der Glockenwissenschaft, der auch als bester Kenner der Gebiete Orgelbau und Raumakustik gilt, feiert am 18. Juni seinen 60. Geburtstag. An diesem Tag wird das von ihm begründete und geleitete „Institut für Raum- und Bauakustik, Kirchenbau, Orgel-, Glockenwesen und Kirchenmusik" an der Technischen Hochschule zu Berlin in seinen neuen Räumen eröffnet, das die Möglichkeit bietet, den Dr. ing. für Orgelbau zu erwerben. — Biehle wurde 1870 in Bautzen geboren, war ursprünglich Bürgerschullehrer und besuchte dann das Dresdner Konservatorium. Von 1898—1916 war er Kantor am Dom und an der Stadtkirche seiner Vaterstadt, in der er das Chorleben nachhaltigst beeinflußte und die Lausitzer Musikfeste ins Leben rief und leitete. 1916 habilitierte er sich an der Technischen Hochschule in Berlin, an der er zwei Jahre später Professor wurde. Außerdem erhielt er einen Lehrauftrag für musikalische Liturgik an der Universität. 1920 wurde er Oberrevisor des Orgelbau- und Glockenwesens bei dem preußischen Kultusministerium. Seine zahlreichen Veröffentlichungen aus den von ihm vertretenen Gebieten, haben diese erst einer wissenschaftlichen Behandlung erschlossen und sind zum großen Teil von grundlegender Bedeutung.

Dr. M.

Ihren 70. Geburtstag feierte die Pianistin, Dirigentin und Komponistin Mary Wurm.

Berufungen u. a.

Dr. Hermann Grabner, Lehrer für Komposition am Landeskonservatorium zu Leipzig, ist zum Universitätsmusikdirektor der Universität Leipzig an Stelle des ausscheidenden Prof. Friedr. Brandes gewählt worden und damit auch zum Dirigenten der Universitäts-Sängerschaft Paulus. Als Komponist hat sich der aus Graz stammende Musiker schon lange einen hochgeachteten Namen gemacht und gerade in letzter Zeit durch Aufführung seiner ersten Oper „Die Richterin" (nach C. F. Meyers gleichnamiger Novelle von F. A. Beyerlein) einen bedeutsamen Erfolg errungen.

Zum Kantor der Kreuzkirche in Dresden ist an Stelle des wegen Erreichung des Dienstalters ausscheidenden Prof. O. Richter der Kantor an der Georgenkirche zu Eisenach, thüringischer Landeskirchen-Musikwart Rudolf Mauersberger gewählt worden. M. genießt in Eisenach einen ausgezeichneten Ruf, der von ihm geleitete Bachchor steht auf hoher Stufe und singt schwierigste a cappella-Werke ganz vorzüglich. M. ist ehemaliger Schüler Karl Straubes und stammt aus dem Erzgebirge, aus dem gerade auch zahlreiche Kreuzkantoren hervorgegangen sind.

Das Mitglied des Freiburger Stadttheaters Eugen Fuchs wurde nach erfolgreichem Gastspiel als Beckmesser an die Staatsoper Berlin als Baßbuffo engagiert. Eugen Fuchs gehörte vier Jahre dem Verbande der Freiburger Oper an und gehörte zu den Stützen des Ensembles.

Die Sowjetregierung hat dem Londoner Dirigenten Albert Coates den Antrag gemacht, die Leitung der Moskauer Großen Oper zu übernehmen. Sie bietet ihm ein Jahresgehalt, das nach englischen Blättermeldungen 50 000 Dollar betragen soll. Coates beabsichtigt, den Antrag anzunehmen.

An der Berliner Staatsoper Unter den Linden ist die Koloratursängerin Irene Eden zur dramatischen Assistentin neu bestellt worden, eine Stellung, die an der Berliner Städtischen Oper schon jahrelang von Luise Reuß-Belce bekleidet wurde. — Als Nachfolger von Max Terpis wurde Rudolf von Laban an die Oper berufen.

Der Abbau des Magdeburger Kapellmeisters Hermann Henrich gegen den Willen des General-

musikdirektors hat in musikalischen Kreisen einiges Befremden hervorgerufen.

Der italienische Komponist Arrigo Pedrollo ist als Nachfolger des zurückgetretenen Prof. Vincenzo Ferroni zum Leiter der Kompositionsklasse des Mailänder Konservatoriums berufen worden. Dr. Fritz Rose.

Todesfälle:

† Unerwartet schied Kapellmeister Fritz Ritter freiwillig aus dem Leben. In den letzten Jahren hat er sich große Verdienste im Görlitzer Musikleben erworben. Die beiden großen Oratorienvereine Volkssingakademie und Singakademie unterstanden seiner energischen Hand. In den für Görlitz bedeutendsten Orchesterkonzerten des „Vereins der Musikfreunde" trug er Wertvolles für den Ruf unserer Stadt als „Musikstadt Schlesiens" bei. Auch die Vorbereitungen für die Schlesischen Musikfeste führte er organisatorisch und künstlerisch durch. Rich. Scholl.

† Felix Gotthelf, Komponist, Schüler von Dräsecke, im 73. Lebensjahr.

† der poln. Klaviervirtuose Josef Sliwinski an den Folgen einer Lungenentzündung. Sliwinski war ein Warschauer Schüler des Wiener Klavierpädagogen Leszetycki. Er galt neben Paderewski als der beste polnische Pianist.

BÜHNE.

Mit Beginn der kommenden Spielzeit treten die neuen Vereinbarungen zwischen der Berliner Linden-Oper und den Max Reinhardt-Bühnen zur Durchführung einer Abonnementsgemeinschaft in Kraft.

Der preußische Finanzminister hat der Stadt Breslau mitteilen lassen, daß er den von ihr in Rechnung gezogenen dauernden Staatszuschuß von 150 000 M. jährlich für die Breslauer Oper angesichts der Notlage der Staatsfinanzen nicht in Aussicht stellen könne, daß aber durch eine einstweilen nur einmalige Zuwendung in der gewünschten Höhe das Weiterbestehen des Theaters wenigstens für die Spielzeit 1930/331 gesichert ist.

Die Oper Hannover brachte die erfolgreiche Erstaufführung von Gustave Charpentiers Musikroman „Louise" unter der musikalischen Leitung von Rudolf Krasselt und der Regie von Hans Winckelmann, ferner eine Neuinszenierung von Marschners „Heiling".

Die Sammlungen, die in Gera und Umgebung zu Gunsten des Fortbestandes des Reussischen Landestheaters veranstaltet worden sind, stehen vor dem Abschluß und scheinen die erhoffte Sanierung des Theaters zu bringen. Die Summe von 100 000 Mark, die zur Unterstützung des Etats erforderlich war, ist nahezu erreicht.

Alban Bergs „Wozzek" wurde von Generalintendant Kehm für die Staatsoper Stuttgart zur Erstaufführung erworben.

„Die Aegyptische Helena" von Richard Strauß wurde von der Staatsoper Stuttgart zur Erstaufführung erworben.

Die Frage der Erhaltung des Bamberger Stadttheaters ist nun soweit geklärt, daß die bisherige Direktion ermächtigt wurde, einstweilen Neuverpflichtungen vorzunehmen.

Mark Lothars „Tyll" erzielte nunmehr auch in Basel bei seiner dortigen Erstaufführung einen guten Erfolg.

Die Dresdener Staatsoper, die in der zweiten Maihälfte eine R. Strauß-Woche unter Leitung des Komponisten brachte, veranstaltet im Juni und Juli zwei zyklische Aufführungen des Nibelungenringes.

KONZERTPODIUM.

Im 4. Zyklus-Konzert in Regensburg kamen unter Leitung von Professor August Schmid-Lindner u. a. die Sonate in Es-dur Op. 11 Nr. 1 für Violine und Klavier (Heinrich Ziehe und Nora Reuß) und das Klavierkonzert Op. 36 Nr. 1 mit Begleitung von 12 Soloinstrumenten (Klavierpart: Nora Reuß) von Paul Hindemith zur Wiedergabe. Beide Werke fanden dankbare Aufnahme, die sich bei dem Klavierkonzert teilweise bis zu ehrlicher Begeisterung ob des frohen musikantischen Werkes steigerte.

Einen großen Erfolg fand die Aufführung von Beethovens „Christus am Ölberg" in der Bonner Beethoven-Halle durch den Stiftskirchenchor unter Leitung von Dr. Jos. Schmidt. Das Konzert wurde auch vom Westdeutschen Rundfunk übernommen.

Die Pianistin Grete Altstadt, die sich in Berlin ausgezeichnet eingeführt hat, Interpretin von Niemann, Baußnern u. a., brachte unter Schurichts Leitung in einem Wiesbadener Sinfoniekonzert ein Klavierkonzert von H. Henrich zur Erstaufführung. Die Presse anerkennt die pianistischen Vorzüge der Künstlerin, die ihrer Zukunft sicher ist.

Der Deutsche Psalm von Hans Wedig für gem. Chor und Orchester gelangte in den letzten Wochen in Aachen (Niederrheinisches Musikfest) und Essen (Fiedler) zur Aufführung. Die Orchestersuite von Wedig wurde auch vom Berliner, Kölner und Frankfurter Rundfunk zur Aufführung angenommen.

Im Bach-Verein München erklang erstmalig unter Leitung von Edwin Fischer „Dido und Aeneas" von Purcell.

Ein schönes Beispiel musikalischer Kulturarbeit an kleineren Orten bietet der Lehrergesangverein in Erkelenz a. Rh. (6500 Einwohner), der unlängst mit großem Erfolg Händels noch viel zu

wenig bekanntes reizvolles Paſtorale Acis und Galatea zur Aufführung brachte.

Georg Friedrich Händels „Salomo“ in der Neufaſſung von Karl Straube kam am 4. April durch die Kantoreigeſellſchaft der Verſöhnungskirche unter Alfred Stier zur Erſtaufführung in Dresden und fand eine ausgezeichnete Wiedergabe. In den beiden Hauptpartien waren Kammerſängerin Lieſel von Schuch und Mitglied der Staatsoper Paul Schoeffler beſchäftigt.

Die „Philharmoniſche Geſellſchaft“ in Bremen krönte ihre diesjährigen Veranſtaltungen, die Erſtaufführungen von Janacek, Buſch, Purcell, Bach, Boſſi, Kaminski, Honegger boten, mit einer Aufführung der Matthäuspaſſion unter Leitung von Prof. Ernſt Wendel.

Im letzten Konzertwinter kamen wiederum zahlreiche Werke von Theodor Blumer in Koblenz, Stuttgart, Wiesbaden, Bromberg, Dresden, Köln, Breslau, Hamburg zur Aufführung.

Im 7. Muſikvereinskonzert (Münſter) fand unter Leitung von Generalmuſikdirektor Dr. Richard von Alpenburg die Erſtaufführung von Lechtthaler's „Stabat mater“ ſtatt und hinterließ einen tiefen Eindruck. Am gleichen Abend wurde Haſſe's Oratorium „Die Pilger“, von dem ein Teil im vorjährigen Händelfeſt zu Gehör gebracht war, zum erſten Male geſchloſſen aufgeführt. Das Werk hat damit nach über 150 Jahren ſeine ungebrochene Lebenskraft bewieſen.

Laut uns vorliegenden Preſſeſtimmen hatte die bekannte Kölner Altiſtin Ilſe Möller-Gerlach bei Eröffnung der eſtniſchen Ausſtellung in Köln mit eſtniſchen Liedern einen beſonderen Erfolg.

Von dem Dresdener Kurt Kreiſer brachten die Dresdener Philharmonie unter Florenz Werner und das Staatl. Kurorcheſter von Reichenhall die heitere Ouvertüre f. gr. Orcheſter: „Der Graf von Rüdesheim“ zu ſehr erfolgreichen erſten Aufführungen. Die Preſſe ſprach u. a. von „faſt Offenbachiſcher Rhythmenbewegtheit und brillantem Orcheſterkolorit“. Der Dresdener Wachauf-Chor (Dr. Rud. Ochs) brachte ferner das Lied der Elbflößer f. gem. Chor und Klavier von Kreiſer und der junge Konzertpianiſt Kurt Heſſe eine große Konzertpolonaiſe von Kreiſer zur Uraufführung und mehreren Wiederholungen im letzten Jahre.

Das Violinkonzert (g-moll) mit Streichorcheſter und Klavier (Cembalo) von Antonio Vivaldi (in der Bearbeitung von Sam Franko) gelangte im letzten Konzert des Dresdner Tonkünſtlervereins durch Konzertmeiſter Koene mit der Sächſiſchen Staatskapelle zu erfolgreicher Aufführung. Das gleiche Konzert befindet ſich im ſtändigen Repertoire von Yehudi Menuhin, Stefan Frenkel, Eliſabeth Biſchoff u. a.

Kurt von Wolfurt's „Divertimento“ für Orcheſter, das im Oktober anläßlich der feſtlichen Tagung des Reichsverbandes Deutſcher Tonkünſtler in Dresden unter Generalmuſikdirektor Fritz Buſch zur Uraufführung gelangen wird, erſcheint demnächſt im Verlage Ries & Erler G. m. b. H., Berlin.

Eugen Zador's Orcheſterwerk „Variationen über ein ungariſches Volkslied“ hatte in der letzten Saiſon im In- und Ausland (u. a. unter Fiedler, Raabe, Hertz-San Francisco) eine ungewöhnliche Erfolgsſerie aufzuweiſen.

Die neue Klavierſonate von Hermann Durra (Verlag Ries & Erler) iſt für die im Oktober d. J. in Dresden ſtattfindende Feſtliche Tagung des Reichsverbandes Deutſcher Tonkünſtler zur Uraufführung angenommen worden.

Das Stürmer-Prisca-Trio iſt zu einem Kammermuſikabend bei dem in Kaſſel ſtattfindenden erſten mitteldeutſchen Sängerbundesfeſt verpflichtet worden. Zur Uraufführung gelangt dabei Opus 59 von Br. Stürmer.

Bruno Stürmers „Meſſe des Maſchinenmenſchen“, die am 31. Mai in Kaſſel durch den Lehrergeſangverein unter Robert Laugs zur Uraufführung kommt, iſt zur holländiſchen Uraufführung von dem bekannten Dirigenten Pit Versloot in Arnheim für den Oktober 1930 erworben worden.

Der Zürcher Lehrergeſangverein brachte Braunfels' „Te Deum“ zur Schweizer Erſtaufführung.

Unter Max Sinzheimer gelangten durch den „Mannheimer Liederkranz“ die „Wanderlieder“ von Julius Weismann (op. 30) zur erfolgreichen Aufführung.

Heinrich Kaminski's „Paſſion“ gelangte durch den „Melanchthon-Chor“-Bochum unter Erich Dörlemann zur Aufführung.

Einen ausgezeichneten Erfolg hatte der Pianiſt Dietrich Amende mit einem Klavierabend in Regensburg, in dem ihm beſonders Werke von Schubert und Brahms gut gelangen.

Im Jubiläumskonzert der Mannheimer Liedertafel gelangte das Konzert für 2 Violinen von Karl Marx unter Leitung von Ulrich Herzog durch die Konzertmeiſter Kergl und Conradi zur Uraufführung. Gleichzeitig wurde Prof. Joſeph Haas zum Ehrenmitglied des Vereins ernannt.

Der Eſſener Männerchor 1860 (Sansſouci) unter Leitung von Hermann Meißner veranſtaltete mit großem Erfolge einen ausſchließlich dem Schaffen Joſef Haas gewidmeten Abend. Zur Aufführung gelangten u. a.: Tanzliedſuite, Freiheitsmotette (Männerchor), Kanoniſche Motetten (Kammerchor der Eſſener Oper), Kammertrio (H. Grevesmühl, M. Köhler, Gertrud Meißner), Geſänge an Gott, Flaiſchlen-Lieder (Heinrich Blaſel).

Der Münchener Pianiſt Fritz Hübſch brachte in Regensburg die Nocturne op. 77 von Profeſſor

Joseph Renner zur erfolgreichen Uraufführung und zeichnete sich besonders durch eine technisch vortreffliche Wiedergabe der Telemann-Variationen und Fuge von Max Reger aus.

Die III. Symphonie Friedrichs des Großen gelangte im siebenten Volkskonzert des Städt. Orchesters in St. Gallen unter Aug. Dechant neben Werken von Bach, Mozart, Haydn zu einer erfolgreichen Erstaufführung.

KIRCHE UND SCHULE.

Günther Ramin, Organist an der Thomaskirche in Leipzig erklärt entgegen umlaufenden Gerüchten und Presse-Notizen über seine Berufung in das Kreuzkirchen-Kantorat in Dresden ausdrücklich, daß er sich weder um diese Stellung beworben hat, noch daß man an ihn in Form einer Berufung herangetreten ist.

Die Schüler des Neuen Gymnasiums zu Regensburg brachten in einem Konzert zu Gunsten der Schülerhilfe Mozarts „Kleine Nachtmusik" und von Schubert „Mirjam's Siegesgesang" unter Dietrich Amende, ferner die „Sieben Jugendlieder" für dreistimmigen Chor und Klavier von Heinrich Kaspar Schmid unter Martin Pronadl mit gutem Gelingen zur Aufführung.

Der Evang. Kirchenchor Roth bei Nürnberg, seit fünf Jahren von Heinrich Loeber geleitet, blickt auf eine ersprießliche Schaffensperiode zurück. Der Chor trat in diesen fünf Jahren fünfundsiebzigmal an die Öffentlichkeit und führte 130 Chorwerke auf, darunter zwei Oratorien (Jesus Nazarenus" von Bruno Leipold und „Das Sühnopfer des Neuen Bundes" von Carl Loewe). Unter den Komponisten der gesungenen geistlichen Werke finden sich u. a. die Namen J. S. Bach 38mal, Hch. Schütz 7mal, Crüger und Bruno Leipold je 5mal, Phil. Wolfrum, Johs. Zahn, Otto Schröder je 4mal, ferner Schop, Joh. Walter, Haßler, Ebeling, J. W. Franck, Mendelssohn-Bartholdy, Arnold Mendelssohn.

Die Städtische Singschule in München (Dir. Peslmüller) feierte ihr hundertjähriges Bestehen mit einem Festakt im Rathaus und einem Jubiläumskonzert.

Durch den von dem Kgl. Musikdirektor Riedel 1906 gegründeten und geleiteten Chorgesangverein in Forst (Lausitz) gelangte am 15. Dezember unter Mitwirkung einheimischer und auswärtiger Solisten Heinrich v. Herzogenbergs Weihnachtsoratorium „Geburt Christi" in der Nikolaikirche vor einer zahlreichen Gemeinde zur Aufführung. Am 26. März veranstaltete der Chorgesangverein die 83. Abendmusik in der Nikolaikirche mit Werken von Heinr. Schütz, „Die 7 Worte des Erlösers", Eccard Praetorius, Buxtehude und Bach. Der Eintritt zu diesen Abendmusiken ist frei, die vollständigen Texte werden umsonst ausgegeben. Durch freiwillige Spenden werden die Unkosten gedeckt.

In einem Kirchenkonzert des Vereins der Musikfreunde in Kiel am 31. März gelangte die Passacaglia und Fuge für Orgel und Orchester op. 12 von Otto Jochum unter Leitung von GMD. Prof. Dr. Fritz Stein (Orgel: Dr. Oskar Deffner) zur Uraufführung. Im gleichen Konzert fand unter persönlicher Leitung des Komponisten eine Wiederholung der Kantate „Jerusalem, du hochgebaute Stadt" von Kurt Thomas statt.

Der 17. Nürnberger Fortbildungskurs für Schulgesang findet vom 22. bis 27. Juli 1930 statt. Er ist der älteste „Karl Eitz Tonwort"-Kurs in Deutschland und war bisher von mehr als 1000 Lehrkräften besucht. Prospekte durch den Kursleiter: Studienrat Schuberth, Nürnberg, Hainstraße 20. Rückporto erbeten.

Als ein aufsehenerregendes musikalisches Ereignis wurde in St. Moritz ein Orgelkonzert der zwölfjährigen Elsa Rüeger gewertet. Sie brachte u. a. ein Allegro molto aus Sonate VI von Mendelssohn und die bekannte Es-dur-Fuge von J. S. Bach.

Zur Einführung in die neuzeitlichen Aufgaben der Musikerziehung veranstaltet das Institut für Kirchen- und Schulmusik der Universität Königsberg Pr., in Verbindung mit dem Reichsverband deutscher Tonkünstler und Musiklehrer, Provinzialverband Ostpreußen vom 29. Juni bis 6. Juli einen Ferienkursus in Rauschen. Die Arbeitsgebiete richten sich an Schul- wie Privatmusiklehrer; es sind: Stimmphysiologie, Sprechbildung, Tonika-Do-Lehre, Einführung und Fortbildung; Klaviertechniklehre, neuzeitlicher Anfangsklavierunterricht, Musikgeschichte in der Schule, der Aufbau des Musikunterrichts in der Schule im neuen Geiste mit besonderer Berücksichtigung des Anfangsunterrichts, rhythmische Gymnastik. Als Dozenten werden wirken Maria Leo-Berlin, Etta Wilms, Margarete Gutzeit, Universitätsprofessor Dr. Müller-Blattau, Privatdozent Dr. Schrade, Professor Firchow von der pädagogischen Akademie Elbing, Walter Kühn vom Institut für Kirchen- und Schulmusik u. a. Die Teilnehmergebühr beträgt RM. 20.— Auskünfte erteilt das Institut für Kirchen- und Schulmusik der Universität, Königsberg Pr., III. Fließ-Str. 3—5.

Prof. Otto Richter in Dresden leitete zum letzten Male als Kantor der Kreuzkirche die Bachsche Matthäuspassion. Die Dresdener Zeitungen widmen diesem Anlaß längere Ausführungen und führen vor allem aus, wie die Aufführung in den langen Jahren immer mehr gewachsen sei. Der „Dresdner Anzeiger" schreibt u. a.:

„Wer die Mehrzahl der Richterschen Passionsaufführungen miterlebt hat, der weiß auch, wie unendlich viele Wandlungen seine Aufführungspraxis im Laufe der nahezu fünfundzwanzig Jahre erfahren hat, wie wohl keine einzige Darbietung ganz der anderen glich, wie die beiden Orchester und die Chöre in Grosso und Concertino verschieden aufgeteilt, alle möglichen Stellungen der Evangelisten erprobt wurden, wie überhaupt alles das in den Konzerten Richters seinen Niederschlag fand, was die unermüdliche Musikwissenschaft über die Ausführungspraxis des Werkes feststellte. So bildete sich schließlich der fest umrissene Charakter mit seiner Wucht und seinem inneren Gewicht heraus, der Richters Musizieren eigen war und der auch gestern wieder die Passion Erlebnis werden ließ."

Und die „Dresdner Neuesten Nachrichten" schließen mit den Worten: „So steht Otto Richters Aufführung der „Matthäuspassion" vor uns als ein Markstein in der Geschichte der Dresdner Kirchenmusik, als Ehrenmal ihres Schöpfers".

Das Turmblasen in Leipzig, ausgeführt vom Turmsextett der Posaunenmission, berücksichtigte in wertvollen Vortragsfolgen die wenig bekannte Suitenmusik von Herm. Schein aus dem „Banch. musicale".

Kirchenmusik-Kongreß vom 10. bis 12. Juni 1930 in Halle a. d. S. Der Landesverband evangelischer Kirchenmusiker in Preußen veranstaltet in der Pfingstwoche einen Kongreß in Halle a. Saale. Es sprechen u. a.: Prof. Arno Werner-Bitterfeld: Die Provinz Sachsen in der Geschichte der evangelischen Kirchenmusik; Organist Hammermeister-Berlin: Ausbildung und Aufgaben des evangelischen Kirchenmusikers; Prof. Dr. Schering-Berlin: Die Form des Gemeindegesanges im 16. Jahrhundert; Pfarrer und Universitätsdozent Balthasar-Ammendorf: Das neue Gesangbuch und wir; H. Mund-Magdeburg: Die künstlerische Gestaltung des Orgelgehäuses (mit ca. 80 Lichtbildern). Außerdem finden verschiedene musikalische Veranstaltungen statt, u. a. eine Aufführung von Händels „Joseph" unter Kirchenmusikdirektor Boyde.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER.

„Die Witwe von Ephesus" betitelt sich eine neue Oper, die Eugen d'Albert soeben vollendet hat. Das Buch stammt von K. M. Levetzow und behandelt die bekannte klassische Anekdote.

Theodor Blumer arbeitet zur Zeit an einer Sinfonie für Orchester mit obligatem Klavier und einem neuen Werk für Bläserquintett.

Von Professor Dr. Victor Junk (Wien) gelangte kürzlich die 7sätzige „Ballettsuite" aus seiner komischen Oper „Don Pablo von Saragossa" im Wiener Rundfunk (unter Kapellmeister Reichenberger) zur Uraufführung. — Junks „XIII. Psalm" für eine Singstimme mit Streichquartett (und Orgel ad libitum), welcher mit einem der kirchenmusikalischen Preise der Oberösterreichischen Lehrerakademie ausgezeichnet wurde, ist in Linz zur Uraufführung gebracht worden.

Das neueste Werk von Joseph Haas, die „Speyerer Dommesse", gelangt bei dem Domfest in Speyer zur Aufführung.

Der Komponist des „Christoph Columbus", Darius Milhaud, arbeitet an einer Komposition von Werfels „Juarez und Maximilian". Doch — wie er einem Vertreter des „Film-Couriers" erklärte, hätte er gar zu gern „Musik zu einem Negerfilm gemacht". — „Kultur"!!

Der bekannte Viola d'amore-Virtuose Musikdirektor Müller-Daube, Detmold, vollendete folgende Werke für Viola d'amore: zwei Streichquartette, zwei Sarabanden, ungarische Weisen, Konzert von Vivaldi in neuer Bearbeitung, ferner drei Violinsonaten von J. S. Bach, Händel und Francoeur in Bearbeitung für Viola d'amore und Klavier. Die Werke sind in Abschrift zu beziehen.

VERSCHIEDENES.

J. B. Lullys Werke in einer Gesamtausgabe. Ihr Veranstalter ist der bekannte französische Musikgelehrte Henry Prunières, der Verlag eigentümlicherweise die Universal-Edition, sofern man sich wundert, daß die Franzosen diesen ihren ausgeprägtesten nationalen Komponisten, der allerdings — denn auch die Geschichte liebt Witze zu machen — von Geburt Italiener war, nicht in einem eigenen Verlag herausbringen. Geplant sind etwa 36 Bände, die im Verlauf von etwa zwölf Jahren erscheinen sollen. Anlage: 1. Opern (15 Bände), 2. Ballette (8), 3. Musik zu Ballett-Komödien usw. (7), 4. Geistliche Musik (5), 5. Verschiedene Fragmente (1). An Druckexemplaren vor allem von Opern ist bekanntlich auch in Deutschland kein Mangel, jede größere Bibliothek besitzt solche, wie es für den Historiker bei dieser Gesamtausgabe wohl keine Überraschungen absetzen wird. Trotzdem ist sie, wenn auch nicht gerade ein Gebot der Stunde, so doch einer kommenden Zeit. Leider ist der jährlich Subskriptionspreis von M. 80.— für 2—3 Bände etwas hoch. Der erste Band wird voraussichtlich schon in den nächsten Monaten erscheinen.

Zweitausend Jahre Musik auf der Schallplatte. So betitelt sich eine, vor allem für den musikgeschichtlichen Unterricht bestimmte Sammlung von Schallplatten der C. Lindström A.-G., die unter Leitung von Prof. Dr. C. Sachs in Angriff genommen worden und bis dahin auf 20 Nummern gediehen ist. Sie beginnt mit grie-

chiſcher und ſchließt mit Rokoko-Muſik. Dieſe Platten ſtellen das Gegenſtück auf muſikaliſchem Gebiet zu den Abbildungen auf dem der bildenden Kunſt dar.

Die „Gema“ (d. i. Genoſſenſchaft zur Verwertung muſikaliſcher Aufführungsrechte) ſtellt feſt, daß von ihren Komponiſten (ausſchl. Öſterreich) Edvard Grieg und Max Reger am meiſten geſpielt werden.

Muſikerziehung und Muſikbücherei. In den „Heften für Büchereiweſen“ (Verlag Deutſche Zentralſtelle für volkstümliches Büchereiweſen, Leipzig N. 22, Richterſtraße 8) veröffentlicht Dr. Rudolf Angermann, Büchereidirektor der Stadtbücherei Hagen und ſelbſtausübender Muſiker, einen bedeutſamen Beitrag zu dieſer wichtigen Frage. Dr. Angermann gibt einen grundlegenden Überblick über die Aufgabe der Muſikerziehung in unſerer Zeit. Dabei verſucht er, den heute aus den verſchiedenen Richtungen innerhalb der Muſik ſich ergebenden, z. T. ſehr entgegengeſetzten Bildungszielen gerecht zu werden und ſie für die Muſikerziehung fruchtbar zu machen. In einem zweiten Teil weiſt er dann auf, in welcher Form heute die Muſikbücherei aufzubauen ſei, wenn ſie ein lebendiges Glied der neuzeitlichen Muſikerziehung werden ſoll.

Namhafte Wiener Schriftſteller, Komponiſten und Künſtler haben eine Adreſſe an die öſterreichiſche Regierung in Umlauf gebracht und erſucht, Julius Bittner, der eine Berufung nach Angora erhalten hat, durch Übertragung einer leitenden Stelle dem Wiener Kunſtleben für Öſterreich zu erhalten.

Im Mozarthaus in Salzburg werden derzeit umfangreiche Vorbereitungen getroffen, um dort eine große theatergeſchichtliche Abteilung zu errichten. Im Geburtshauſe Mozarts werden deshalb zu dieſem Zwecke bisher bewohnte Räume freigemacht.

Zum Andenken an die als Liebhaber und Förderer der Muſik bekannt gewordenen amerikaniſchen Eheleute Jakob und Roſa Stern haben deren Kinder eine Stiftung von 100 000 Dollar errichtet. Die Erträgniſſe des Kapitals ſollen zehn Jahre lang dem in Amerika ſehr geſchätzten und im vorigen Jahre für ſeine Sinfonie „Amerika“ mit einem Preiſe von 3000 Dollar ausgezeichneten Komponiſten Erneſt Bloch ein ſorgloſes Schaffen ermöglichen. Nach zehn Jahren ſoll aus der Stiftung ein Lehrſtuhl für Muſik und ein Stipendium für einen Muſikſtudierenden an der Univerſität Berkeley begründet werden.

Das Ende der Weisbach-Kriſe in Düſſeldorf. Der Kampf um Weisbach iſt beendet. Die Verwaltung gibt bekannt, daß der Vertrag, der im nächſten Jahre abgelaufen wäre, um drei Jahre erneuert worden iſt und eine Erhöhung der Bezüge vorſieht. Der verdienſtvolle Leiter des Düſſeldorfer Muſiklebens kann ſomit auf weitere Jahre ſeine außerordentlichen künſtleriſchen Kräfte der Stadt widmen. Von den trüben Machenſchaften und dem perſönlichen Geklatſche ſei hier geſchwiegen, es riecht, wenn man daran rührt. Daß aber Weisbach ſich mit einem einjährigen Vertrage, der zudem auch verſchiedene unannehmbare Bedingungen enthielt, nicht zufrieden geben konnte, lag auf der Hand. Der Ausgleich zwiſchen Weisbachs Forderungen, der auf Erneuerung der alten Vereinbarung beſtand, und den kurzfriſtigen Vorſchlägen der Verwaltung, bildete den Gegenſtand der langen Verhandlungen, die nun endlich ihren Abſchluß gefunden haben. Weisbach kann mit dem Ergebnis wohl zufrieden ſein. Der überwiegende Teil der Düſſeldorfer Muſikfreunde hat ſich hinter ihn geſtellt. An ihm liegt es nun, gewiſſe Beanſtandungen der Verwaltung, die ſich auf die äußere Organiſation des Konzertlebens beziehen und mit der Forderung verbunden ſind, dem bodenſtändigen Muſizieren Helfer und Förderer zu ſein, zu beheben. Es gehört ja zum Generalmuſikdirektor einer Stadt vom Range Düſſeldorfs — ſchließlich trifft das für jedes Gemeinweſen zu — nicht nur der geniale Impuls auf dem Podium zu ſein, er ſei auch Pfleger, Hüter und Förderer. In der Hinſicht harren ſeiner noch manche Aufgaben.

In dem kleinen Verdi-Muſeum in Busseto, wo ſich die Manuſkripte der meiſten Partituren des Meiſters befinden, hat Arturo Toscanini eine bisher unbekannte zweite Ouvertüre zu „Aida“ aufgefunden. Toscanini gedenkt das Werk demnächſt in ſeine Konzertprogramme aufzunehmen.

F. R.

FUNK UND FILM.

In einer Veranſtaltung der „Norag“ wurden unter Mitwirkung des „Lyra“-Frauenchors Lieder von Wilhelm Rehfeld zum Vortrag gebracht.

Prof. Dr. Ludwig Neubeck, Intendant der Mitteldeutſchen Rundfunk A. G., der kürzlich auf Einladung der Deutſchen Stunde im Bayern ein Wagner-Konzert in München leitete, iſt von der Ravag in Wien eingeladen worden, in der zweiten Hälfte Mai dort ein Sinfoniekonzert zu dirigieren. Im Anſchluß daran wird Prof. Neubeck im Rahmen der Wiener Volkshochſchule einen Vortrag halten über das Thema: „Der Rundfunk als Kulturförderer“.

In einer Feierſtunde am Karfreitag gedachte der Mitteldeutſche Rundfunk der bedeutenden Perſönlichkeit Coſima Wagners und ihres künſtleriſch wie rein menſchlich ſo reichen Lebens. Die Gedächtnisanſprache war umrahmt von Liſzts „Heldenklage“, Richard Wagners „Siegfried-Idyll“ und Siegfried Wagners „Heilige Linde“.

Prof. Dr. Ludwig Neubeck, Intendant der

Mitteldeutschen Rundfunk A. G. in Leipzig, inszenierte und dirigierte gastweise unter großem Erfolg Wagners „Parsifal" am Karfreitag im Landestheater in Braunschweig. Die Braunschweigische Presse äußert sich mit außerordentlicher Anerkennung über die Aufführung.

Von dem Leipziger Komponisten Fritz Reuter gelangen folgende Werke zur Aufführung: Konzert für Violoncello und Orchester (Münchener Sender unter H. A. Winter mit Fritz Schertel als Solist), Daghestanische Suite für Orchester (Königsberger Sender unter Scherchen, Breslauer Sender unter Dr. Nick, Konzerte des Reußischen Theaters Gera unter Laber) „Huttens letzte Tage", Kantate für Solo-Bariton und Orchester nach der Dichtung von Conrad F. Meyer (Leipziger Sender unter Szendrei); Blastrio für Flöte, Klarinette und Fagott (Münchener Sender); Suite für Solo-Saxophon ohne Begleitung im Leipziger Sender.

Robert Müller-Hartmann hat im Auftrag des Nordischen Rundfunks zu Ed. Stuckens Mysterium „Gawan" eine Musik geschrieben, die unter der Leitung von José Eibenschütz zur Uraufführung kam.

Dr. Adolf Nestmann (Leipzig) konzertierte im Mai in den Sendern Berlin (Improvisationen nach gegebenen Themen), Posen (Mozart, Beethoven, Improv.), Helsingfors (Sibelius und Impr.), Oslo (Tierreich in der Musik, Improv.), Kopenhagen (Improv.). Im Juni spielt N. in Stuttgart und München. Die Improvisationen werden in dieser Art vorgenommen: die Hörerschaft wird zur Einsendung möglichst selbsterfundener Themen oder Melodien durch den Sender aufgefordert; die Einsendungen werden von der Sendeleitung vorgesichtet und Dr. Nestmann kurz vor der Darbietung überreicht; er improvisiert dann in geschlossener Form darüber, also als Sonate, Fuge, Passacaglia, Veränderungen, Fantasieform, Suite usw.

In dem Zyklus „Neue Musik" brachte das Programm der „Mirag" Erstaufführungen von Kompositionen des Leipziger Musikers Siegfried Karg-Elert, und zwar Trio für Klavier, Violine und Saxophon C-dur und Quintett für Klavier, Flöte, Klarinette, Horn und Saxophon H-dur.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND.

Pariser Erfolge eines deutschen Dirigenten. GMD. Dr. Julius Kopsch-Berlin, dirigierte in Paris auf Einladung das Lamoureux-Orchester (Berlioz, Wagner, Strauß).

Heinrich Laber ist vom Orquesta Sinfonica de Madrid für eine Konzertreise durch Spanien ab Mitte Mai bis 2. Juni ds. Js. eingeladen und wird 13 Konzerte mit einem internationalen Programm dirigieren. Deutschland ist vertreten mit Beethoven, Wagner, Bach, Schubert, Weber, Liszt, Pfitzner; Spanien mit Albénitz-Arbós und Gómez, England mit Purcell, Frankreich mit Berlioz, Ungarn mit Dohnányi, Rußland mit Moussorgsky, Miaskowsky und Borodin, Italien mit Respighi.

Prof. Dr. Georg Dohrn-Breslau leitete kürzlich als Gastdirigent eines der großen Orchesterkonzerte in Turin. Er errang dabei einen ganz außerordentlich starken Erfolg und erntete besonders mit seiner prachtvollen Darstellung von Rich. Strauß' „Tod und Verklärung" stürmischen Beifall.

Prof. Fritz Heitmann konzertierte mit ausgezeichnetem Erfolg im Dom zu Kopenhagen.

Walther Kirchhoff sang die Rolle des Parsifal am Karfreitag in Paris mit großem Erfolg.

Das Requiem von Richard Wetz gelangte in St. Gallen durch den Stadtsängerverein „Frohsinn" zur schweizerischen Erstaufführung, Leitung Hans Loesch, Solisten Amalie Merz-Tunner und Paul Lohmann.

Professor Oskar Fried dirigierte im Londoner Rundfunk ein Orchesterkonzert, in dem u. a. Mahlers Vierte Sinfonie, Liszts Tongedicht „Mazeppa" und ein weniger bekanntes Werk Haydns, ein Konzert für Spinett und Orchester zu Gehör gebracht wurde. Fried war für Thomas Beecham eingesprungen.

Der bayerische Staatskapellmeister Karl Elmendorff hatte mit der Direktion des Nibelungenringes an der Mailänder Scala einen solchen Erfolg, daß er eingeladen wurde, im Frühjahr 1931 u. a. an der Scala zwei Ringzyklen zu leiten und den dort seit 40 Jahren nicht gegebenen „Fliegenden Holländer" gänzlich neu einzustudieren.

Das Ausland beweist Wagner gegenüber ein steigendes Interesse und zeigt ihm eine größere Dankbarkeit als Wagners Heimatland. Das ging insbesondere aus einer konzertmäßigen Aufführung des ungekürzten „Fliegenden Holländers" im norwegischen Städtchen Bergen unter Leitung von Sverre Jordan hervor. Der Erfolg war so groß, daß in Bergen, wo noch nie ein Wagner-Werk erklungen ist, in vierzehn Tagen sieben ausverkaufte Wiederholungen stattfinden konnten.

In der Kopenhagener deutschen St. Petri-Kirche hat am Karfreitag der Kieler Chor unter Leitung des Kieler Generalmusikdirektors Fritz Stein das Passionskonzert von Kurt Thomas aufgeführt. Die Presse zollt der Leistung der Sänger sowie dem Werke selbst hohe Anerkennung.

Eine ehrenvolle Berufung wurde dem 1. Kapellmeister des Landestheaters Coburg H. D. van Goudoever zuteil. Er wurde für die Zeit vom 23. bis 31. März für die in Paris im neuerbauten Theater Sigalle stattfindende Festspielaufführung der „Fledermaus" verpflichtet, um neben Bruno Walter sechs Vorstellungen zu dirigieren —r.

Aus dem Monatsprogramm des Westdeutschen Rundfunks

Juni 1930

Sonntag, 1. Juni	Dienstag, 3. Juni	Donnerstag, 5. Juni
20.40 Uhr:	21.00 Uhr:	21.00 Uhr:
Vorspiel u. 1. Aufzug	2. Aufzug	3. Aufzug

Götterdämmerung

Handlung in 3 Aufzügen von Richard Wagner
Musikalische Leitung: Dr. Wilhelm Buschkötter
Spielleitung: Dr. Siegfried Anheisser
Chöre: Bernhard Zimmermann
Siegfried (Erik Enderlein), Brünnhilde (Bella Fortner-Halbaerth), Waltraute (Margarethe Olden), Alberich (Tillmann Liszewsky), Hagen (Ludwig Weber)
Orchester und Chor des Westdeutschen Rundfunks

Sonntag, 8. Juni, 20.00 Uhr:
Die Schöpfung
Oratorium in drei Teilen von Joseph Haydn
Orchester und Chor des Westdeutschen Rundfunks
Leitung: Bernhard Zimmermann
Solisten: Kläre Hansen, Leonardo Arappesco, Wilhelm Strienz

Montag, den 9. Juni, 20.00 Uhr:
Übertragung aus dem Opernhaus Essen:
Macbeth
Oper in vier Aufzügen von Giuseppe Verdi
Musikalische Leitung: Rudolf Schulz-Dornburg

Donnerstag, 12. Juni, 20.00 Uhr:
Isländischer Abend
Orchester des Westdeutschen Rundfunks,
Leitung: Dr. Wilhelm Buschkötter,
u. a. Werke von Jón Leifs, Isländische Volkslieder für Klavier, Mimodrama und Trauermarsch aus der Musik zum Drama „Loftr", Quintengesänge für Tenor und Bariton

Donnerstag, 19. Juni, 20.00 Uhr:
Orpheus und Eurydike
Oper in drei Aufzügen von Chr. W. Gluck
Wiener Fassung, Übersetzung Hermann Abert
Musikalische Leitung: Dr. Wilhelm Buschkötter,
Spielleitung: Dr. Siegfried Anheisser,
Chöre: Bernhard Zimmermann
Orchester und Chor des Westdeutschen Rundfunks
Orpheus (Gerhard Hüsch), Eurydike (Kläre Hansen)

Montag, den 23. Juni, 21.00 Uhr:
Bach-Abend
Orchester und Chor des Westdeutschen Rundfunks,
Leitung: Bernhard Zimmermann,
Solist: Georg A. Walter (Tenor)
Arien aus den Kantaten „Meinen Jesum laß' ich nicht" (Nr. 124), „O Ewigkeit, du Donnerwort" (Nr. 20), „Herr Jesu Christ" (Nr. 127), „Dazu ist erschienen" (Nr. 40), Brandenburgisches Konzert in B-dur, Kantate „Nun ist das Heil" (Nr. 50)

Sonntag, 29. Juni 20.00 Uhr:
Das Musikantenmädel
Operette in drei Aufzügen von Georg Jarno
Musikalische Leitung: Otto Julius Kühn,
Spielleitung: Dr. Hanns Ulmann,
Chöre: Bernhard Zimmermann

Aus dem Juni-Programm der Mitteldeutschen Rundfunk A. G., Leipzig

Sonntag, 1. Juni, 20 Uhr:
„Ali Baba", Oper von Luigi Cherubini.

Mittwoch, 4. Juni, 19.30 Uhr:
Sinfoniekonzert.
Gastdirigent: Generalmusikdirektor Arthur Rotherr, Dessau
J. Brahms: Akademische Festouverture
M. Ravel: Valses-nobles
P. Tschaikowsky: 4. Sinfonie f-moll.

Sonntag, 8. Juni 18.00 Uhr:
„Der Rosenkavalier" Oper von R. Strauß
(Übertragung aus dem Deutschen Nationaltheater, Weimar).

Montag, 9. Juni 20.00 Uhr:
„Die goldene Meisterin",
Operette von Edm. Eysler.

Donnerstag, 12. Juni, 20.00 Uhr:
Aufführung im Goethetheater zu Lauchstädt durch das Ensemble des Deutschen Nationaltheaters, Weimar:
„Erwin und Elmir"
Text von W. Goethe
Musik von Herzogin Amalia von Sachsen.

Dienstag, 17. Juni, 16.30 Uhr:
„Die schöne Galathée", Operette v. Frz v. Suppé.

Mittwoch, 18. Juni, 21.00 Uhr:
Hans Gál mit eigenen Werken
Mitwirkende: Lotte Meusel (Sopran),
Carl Münch (Violine)
Programm: Klaviersuite Werk 25
Mezzosopranlieder Werk 33
Violin-Klaviersonate Werk 17.

Sonntag, 22. Juni, 20.00 Uhr:
„Boccaccio", Operette von Fr. von Suppé
(Übertragung aus dem Stadttheater Halle a. S.)

Sonntag, 29. Juni, 18.00 Uhr:
„Die weiße Dame", Oper von F. A. Boieldieu
(Übertragung aus dem Deutschen Nationaltheater, Weimar).

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Fritz Stege, Berlin. — Für den Verlag und den Anzeigenteil verantwortlich: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. — Redaktionelle Sendungen an: Redaktionelle Geschäftsstelle der „Zeitschrift für Musik" in Berlin W 30, Freisingerstr. 13. — Aufsätze und innere Anfragen an Dr. Alfred Heuß, Gaschwitz bei Leipzig, Gustav Meiselstraße 23. — Sendungen für den Verlag an: Verlag der „Zeitschrift für Musik", Gustav Bosse Verlag in Regensburg. — Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS, GASCHWITZ BEI LEIPZIG

Schriftleitung für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin W. 30, Freisingerstr. 13

Schriftleitung für Süddeutschland und Österreich: Gustav Bosse, Regensburg

97. JAHRG. BERLIN-LEIPZIG-REGENSBURG / JULI 1930 HEFT 7

INHALT

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 4.—, Einzelheft RM. 1.50

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bezw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im Voraus zu bezahlen

INSERTIONSBEDINGUNGEN

Preise für Anzeigen: 1/1 Seite RM. 180.—, 1/2 Seite RM. 94.—, 1/4 Seite RM. 50.—, 1/8 Seite RM. 28.—,
die einspalt. 68 mm breite Millimeterzeile kostet RM. 0.80. Bei Platzvorschrift 25% Aufschlag. Eine Anzeigenseite ist 203 mm hoch und 140 mm breit
Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349; Österr. Postsparkasse: Wien 156451

Aus neuerschienenen Büchern.

Aus: W. Howard, „Sozialismus und Musik".

S. 25. In der Musik hat nichts so verheerend gewirkt als die beliebte Art, lehren zu wollen, was gute Musik sei. Erzieht man richtig, so kommt jeder schließlich bei der guten Musik an. Im anderen Falle fällt jede neue Generation schon aus Gründen der Selbstrettung in neue Primitivität zurück und eine verkehrte Musikauffassung schließt sich an die andere. Es kommt gar nicht darauf an, daß einer sagt: Bach ist der Größte oder sonst ein anderer, sondern daß er seinen Standpunkt, welcher es auch sei, aus seiner eigenen Entwicklung schöpft. Ist die richtig fundiert, so kommt er bei den wirklich größten Meistern von selbst eines Tages an. Auch die Diktatur des Musikgeschmacks ist unerträglich. Wer gern vorschreibt, verrät nur, daß er nicht zu entwickeln versteht! Als Lehrer geht mich der Geschmack des Schülers nur höchst indirekt etwas an; direkt interessiert mich, wie er dazu kam, und wirklich positiv, wo seine Urteilshemmungen stecken.

Aus: S. Günther, Moderne Polyphonie. (Sammlung Göschen.)

S. 70. Der Begriff der „modernen P." wird insofern zum Sammelbegriff, der die gesamte neue Musik umfaßt, als doch eben alles neuere Schaffen entscheidend vom melodischen Willen durchdrungen ist, der auch dort die eigentliche Haltung bestimmt, wo scheinbar das äußere Bild rein homophoner Ausdrucksweise gegeben ist. Es zeigt sich ganz deutlich, daß Polyphonie und Homophonie sich in der Ausdeutung eines äußerlich gegensätzlichen Erscheinungsbildes nicht erschöpfend begreifen lassen, sondern darüber hinaus zwei verschiedene Willensrichtungen musikalischen Gestaltens sind.

Aus: Hermann Abert: „Stellung und Aufgaben der Musik in der heutigen Kultur" („Gesammelte Schriften und Vorträge", Verlag Max Niemeyer, Halle a. S.)

Wir haben es uns leider auch schon in der Kunst angewöhnt, wie in der Politik von Konservativen und Fortschrittlern zu sprechen, und bereits hält auch hier der Konservative den Fortschrittler für einen verdächtigen Radikalen und umgekehrt dieser jenen für einen finsteren Reaktionär. Und keiner von beiden weiß, daß sie auch in der Kunst auf Gedeih und Verderb miteinander verbunden sind. Die einseitigen Lobredner des Alten und Neuen in der Musik, sie sind beide dieselben Philister, denn sie bedenken nicht, daß die Grenzen zwischen Alt und Neu fortwährend ineinanderfließen. Wir können die Kämpfe zwischen Konservatismus und Fortschritt von der Politik nicht auch noch auf die Musik übertragen. Sind sie doch im Grund nicht dazu da, sich zu befehden, sondern sich zu ergänzen. Konservativ ist, wer die lebendigen Kräfte der Kunst erhalten will, fortschrittlich der, der darüber wacht, daß die jeweiligen Schöpfungen der Kunst nicht mit jener Lebenskraft gleich gesetzt werden, die sie einst ins Leben gerufen hat. Der Musikpolitiker der Zukunft müßte also zugleich konservativ und fortschrittlich sein. Vorerst sind wir freilich noch gar nicht in der Lage, konservativ oder fortschrittlich zu sein, weil die vor aller Parteibildung nötige Existenzfrage auch für die Musik noch gar nicht erledigt ist. Erst muß das Haus fest gegründet dastehen, dann können wir uns über die beste Art der inneren Einrichtung unterhalten.

Den Glauben vieler, daß die künftige Musikkultur ein internationales Gepräge tragen werde, vermag ich freilich nicht zu teilen. Die ganze Geschichte der Musik spricht dagegen. Als nationale Kunstgattungen haben sich nacheinander die italienische, französische und deutsche Musik die Welt erobert. Eine internationale Kunst würde gleichzeitig auch eine internationale Kultur voraussetzen. Die gibt es aber nicht, sondern nur eine internationale Zivilisation. Und endlich ist es müßig, sich über eine musikalische Internationale Gedanken zu machen, solange es uns in unseren eigenen Grenzpfählen an Einheit und Geschlossenheit mangelt.

Aus: Otto Baensch, „Aufbau und Sinn des Chorfinales in Beethovens Neunter Sinfonie". (Verlag Walter de Gruyter & Co., Berlin.)

Zum Einsatz der Soli (Allegro ma non tanto) „Freude, Tochter aus Elysium". „Die geläufigen Ausgaben bringen hier als erstes Wort „Freude" statt „Tochter". Es ist dies eine durch nichts zu rechtfertigende, logischer Schulfuchserei entsprungene Verschlimmbesserung von seiten späterer Herausgeber. In der Urschrift, im ersten Mainzer Stich und in der Stichvorlage, wie auch in der Abschrift für den König Friedrich Wilhelm III. (was Herr Prof. Johannes Wolf mir gütigst mitteilte) heißt es an dieser Stelle: „Tochter, Tochter usw.". Dies ist also die von Beethoven gewollte Lesart. Der Verlag von B. Schott's Söhnen hatte die Freundlichkeit, mir hierzu zu berichten: „Die Takte 5—7 von Baß und Tenor des Allegro ma non tanto lauten in der Stichvorlage: „Tochter, Tochter aus Elysium". Beethoven hat dabei eigenhändig die Trennung des Kopisten beim ersten Wort

„Tochter“ aus „Toch-ter“ durch Raſur in „Tochter“ korrigiert (das zweite Mal iſt „Tochter“ in einem geſchrieben). Es iſt alſo ausgeſchloſſen, daß Beethoven an dieſer Stelle „Freude, Tochter aus Elyſium“ haben wollte und einen etwaigen Irrtum überſehen hätte. „Beethoven hat es demnach erſt den Frauen (in Takt 7—9) vorbehalten wollen, die Tochter aus Elyſium hier bei ihrem Namen „Freude“ anzurufen! Es iſt dringend zu wünſchen, daß die richtige Lesart überall baldmöglichſt hergeſtellt werde!“

Preisausſchreiben.

Im Franz Schubert-Preisausſchreiben, veranſtaltet von dem Muſikverlag Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich, wurden für die 1. Abteilung: Abendfüllende Werke für Männerchor mit großem Orcheſter 30 Manuſkripte eingereicht. Die Preisrichter Dr. Volkmar Andreae, Zürich, als Vorſitzender — MD. Fritz Binder, Nürnberg — Profeſſor Dr. Walter Courvoiſier, München — GMD. v. Hoeßlin, Elberfeld — Prof. Viktor Keldorfer, Wien — haben in gemeinſamer Sitzung einſtimmig beſchloſſen, die unter dem Kennwort: Sursum Corda eingereichte „Meſſe“ von Hermann Wunſch, Berlin, mit dem 1. Preis von Mk. 6000.— auszuzeichnen. Ein 2. Preis konnte nicht verteilt werden, da bei den in Frage kommenden Kompoſitionen zumeiſt die Bedingungen des Preiausſchreibens nicht voll erfüllt waren.

Ehrungen.

Dem hervorragenden Pianiſten, Egon Petri, wurde nach einer Reihe triumphaler Erfolge in Athen das Kommandeurkreuz des Phönixordens vom Präſidenten der griechiſchen Republik verliehen, nachdem er bereits vor drei Jahren zum Ritter des griechiſchen Erlöſerordens ernannt worden war.

Prof. Wilhelm Klatte, ſtellvertr. Vorſitzender des „Allgemeinen Deutſchen Muſikvereins“, und Hermann Scherchen erhielten für ihre Verdienſte um das deutſche Muſikleben von der Univerſität Königsberg den Doktortitel ehrenhalber verliehen.

Zur Feier des 100. Geburtstages Carl Goldmarks wurde kürzlich an dem Hauſe in Gmunden, das der Meiſter von 1871 bis 1914 in den Sommermonaten bewohnt hat, in aller Stille eine Gedächtnistafel enthüllt.

Zu Ehren des öſterreichiſchen Komponiſten Karl Goldmark, für den auch die Budapeſter Oper eine Feſtvorſtellung der „Königin von Saba“ veranſtaltete, wird die Errichtung eines Denkmals in Wien geplant. Für dieſes Jahr dürfte es jedoch ſchon zu ſpät ſein, ſo daß man ſich mit der Anbringung einer Ehrenplakette an ſeinem Sterbehaus im zweiten Wiener Bezirk begnügen wird.

Lauritz Melchior iſt vom däniſchen König zum Kammerſänger ernannt worden.

Der König von Schweden hat dem Staats- und Domchor als Dank für die Mitwirkung des Chores bei der Trauerfeier das Bild der verſtorbenen ſchwediſchen Königin geſchenkt.

Die Kammerſängerin Frau Eliſab. Rethberg wurde durch die Staatsregierung in beſonderer Weiſe geehrt. Vor Beginn der „Troubadour“-Aufführung in der Staatsoper beglückwünſchte ſie Miniſterpräſident Schieck perſönlich zu der durch das Volksbildungsminiſterium erfolgten Ernennung zum Ehrenmitglied der ſächſiſchen Staatstheater.

Der langjährige erſte Kapellmeiſter der Berliner Staatsoper, Georg Szell, derzeit Opernchef des Prager Deutſchen Theaters, wurde vom tſchechoſlowakiſchen Unterrichtsminiſterium als Leiter der Dirigentenſchule an der Deutſchen Muſikakademie in Prag mit dem Profeſſortitel ausgezeichnet.

Richard Strauß als der Schöpfer der Oper „Ariadne auf Naxos“, hat von der Verwaltung der kleinen griechiſchen Inſel Naxos ſeine Ernennung zum Ehrenbürger dieſes Eilandes erhalten.

Verlagsnachrichten.

Einem allgemeinen Wunſche folgend, eröffnet der Verlag Kallmeyer ein Abonnement auf laufende Neuerſcheinungen theoretiſcher Traktate des Mittelalters in deutſcher Sprache, herausgegeben von Prof. Dr. Joh. Wolf. Im erſten Abonnementsjahr erſcheinen Schriften von Rameau, Johannes de Grocheo, ſowie eine Generalbaßlehre des 17. Jahrhunderts. Der Preis beträgt 16 Mark im Jahr.

Im Beſitz der Sächſiſchen Landesbibliothek zu Dresden befindet ſich eine wertvolle Handſchrift aus dem 18. Jahrhundert von 276 Seiten Umfang; in ihr hat ein unbekannter Zeitgenoſſe Gottfried Silbermanns 194 Dispoſitionen von Orgelwerken aus dem 16.—18. Jahrhundert nebſt achtzehn Entwürfen mit 11 bis 138 Regiſtern (im 18. Jahrhundert)! aufgezeichnet, Dispoſitionen, die mit Abweichungen teils bei Praetorius und Mattheſon zu finden, zum größeren Teil aber unveröffentlicht ſind. Der „Bärenreiter“-Verlag hat ſich zu einer Herausgabe dieſes für alle

Orgelfreunde intereſſanten Werkes entſchloſſen. Der Preis beträgt M. 15.—. Beſtellungen, die nach dem 15. Juli eingehen, können nur mit Einſchränkung berückſichtigt werden.

Soeben erſcheint der 36. Jahrgang des bekannten Jahrbuchs der Muſikbibliothek Peters. Als Herausgeber zeichnet der neue Bibliothekar Dr. K. Taut. Neben der unentbehrlichen, auch als Sonderdruck erſcheinenden Bibliographie der 1929 in allen Kulturländern erſchienenen Bücher und Schriften über Muſik enthält das Jahrbuch eine Reihe wichtiger Aufſätze aus der Feder erſter Muſikwiſſenſchaftler (Schering, Ficker, Blume, Epſtein, Schwartz), wovon namentlich diejenigen Arnold Scherings (Muſikaliſche Analyſe und Wertideen) und Rudolf Fickers (Primäre Klangformen) für die moderne Muſikbetrachtung und Muſikerforſchung von entſcheidender Bedeutung ſein dürften. Das Jahrbuch wurde wie üblich nur in kleiner Aufgabe hergeſtellt.

Unter Mitwirkung einer Reihe der namhafteſten Perſönlichkeiten veranſtaltet der Muſikverlag Ernſt Bisping, Münſter i. W., die Herausgabe alter Hausmuſiken aus dem 16.—18. Jahrhundert, für den praktiſchen Gebrauch eingerichtet. Da ſich die niedrig gehaltenen Preiſe bei Subſkription bis auf 35 Prozent ermäßigen, ſo iſt in Anbetracht der kulturellen Bedeutung dieſes verdienſtvollen Unternehmens die Anteilnahme weiteſter Kreiſe wünſchenswert. Näheres durch den Verlag.

Der Verlag Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde, ladet zur Subſkription ein auf ein zunächſt zehnbändiges Muſikwerk „Muſikaliſche Formen in hiſtoriſchen Reihen", herausgegeben als Spiel- und Singmuſik für den Muſikunterricht und für das häusliche Muſizieren von Prof. Heinrich Martens. Mitarbeiter ſind u. a. H. J. Moſer, Willy Herrmann, Spitta, Wetzel.

Die Muſikalienhandlung Franz Joſt, Leipzig, begeht am 1. Juli 1930 ihr 40jähriges Beſtehen am ſelben Platze 1 Petersſteinweg zu Leipzig.

Zeitſchriften-Schau

„Musica sacra", Regensburg 1930, Heft 5.

Aus dem Aufſatz: „Schule und Kirchenmuſik" von Prof. Joſeph Haas, München.

Das Volk weiß und fühlt es, daß es ein Recht auf Kirchenmuſik hat. Es iſt verletzt, wenn ihm dieſes Recht verkümmert wird, wenn die Pflege des Kirchengeſanges in der Schule zu kurz kommt, wenn die mangelhafte Ausübung der Kirchenmuſik in der Kirche Ärgernis erregt. Kein Zweifel: Nachläſſigkeit in der Kirchenmuſikpflege trägt zur geiſtigen Verarmung des Volkes bei.

Aber nicht nur das: Aus ihr entſpringt eine Mitſchuld an der ſozialen Verelendung des Volkes. Kulturwerte ſind Kulturwohltaten. Jede Wohltat macht ſich nach der ſozialen Seite hin bemerkbar. Zumal heute, wo ein jeder ſein gerüttelt Maß von Püffen und Stößen auszuhalten hat. Es iſt nun nicht gleichgültig, ob dieſe Püffe und Stöße gemildert werden oder nicht. Darum wird die ſoziale Frage heute auch nicht mehr bloß als eine Brot- und Magenfrage aufgefaßt. Man bemüht ſich, „unſerm ſozialen Leben den Sauerteig der Gemütswerte wieder beizumiſchen und es dadurch gleichſam wieder zu entgiften" (Johannes Hatzfeld). Die Gemütswerte, die der Kirchenmuſik entſtrömen, können nicht hoch genug veranſchlagt werden; denn die Tonkunſt überſteigert die Wirkung der troſtreichſten und ſalbungsvollſten Worte, und Kirchenmuſik im Sinne der Liturgie iſt Gebet.

Der Kirchenmuſikpflege iſt alſo, vom volkserzieheriſchen Standpunkt aus betrachtet, eine ethiſche und äſthetiſche Bedeutung vom vornehmſten Range zuzuerkennen.

„Allgemeine Muſikzeitung" 57. Jahrgang, Nr. 52/53.

„Bilanz der ſtaatlichen Prüfungen" von Dr. Ludwig Miſch.

„Die ſtaatliche Muſiklehrerprüfung drängt die Ausbildung der Seminariſten in eine falſche Richtung. Es wird ein Hauptgewicht auf Gegenſtände gelegt, die beſtenfalls untergeordnete Bedeutung haben, und darunter müſſen die wirklich wichtigen Fächer notwendigerweiſe leiden; es werden ferner einſeitig beſtimmte Lehren und Lehrwege gefördert; es wird endlich Examensbüffelei auf Koſten gründlicher Allgemeinbildung erzwungen. . . .

Ich berühre hier, wie ich glaube, den Kernpunkt der preußiſchen Prüfungspolitik; ſie geht auf Heranbildung von Pädagogen, die auch Muſik lehren, ſtatt auf Heranbildung von Muſikern, die zu unterrichten verſtehen. Sie beruht auf einer Verwechſlung von Schulmuſiklehrer und Privatmuſiklehrer; ſie ſtammt letzten Endes von jenem berühmten Satz im Erlaß her, der — o, griechiſche Ethoslehre! — mit den Worten „Erziehung zur Menſchlichkeit durch Muſik" die Muſik aus der Stellung einer Kunſt zu einem Erziehungsmittel herabwürdigt. Wird hier nicht baldigſt Wandel geſchaffen, ſo wird die nächſte Generation ſchwerſte Anklagen gegen das Syſtem der preußiſchen Muſikdiktatur zu erheben haben, Anklagen, die noch heftiger und bitterer lauten werden infolge der Begünſtigung der „Muſikerziehung" Jödeſcher Richtung durch Erlaß und Examensgepflogenheiten."



E. N. von Reznicek

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS

Nachdrucke nur mit Genehmigung des Verlegers. Für unverlangte Manuskripte keine Gewähr

97. JAHRG. BERLIN-LEIPZIG-REGENSBURG / JULI 1930 HEFT 7

E. N. von Reznicek.

Von Wilhelm Altmann, Berlin.

Wer nur die Werke kennt, die Emil Nikolaus von Reznicek im Laufe der letzten 15 Jahre geschaffen hat, und nichts von seinem Leben weiß, der würde nie darauf verfallen, daß dieser Tondichter am 5. Mai dieses Jahres bereits sein 70. Lebensjahr vollendet hat; denn diese Werke scheinen mitunter auf einen kühnen Neuerer oder wenigstens auf die Sturm- und Drangperiode eines jugendlichen Feuergeistes bei aller Meisterschaft in der Form und besonders der Instrumentation hinzuweisen. In der Tat muß man staunen, welche Geistesfrische sich Reznicek bewahrt hat, trotzdem er keineswegs ein verwöhnter Liebling der Glücksgöttin gewesen ist. Mag ihm auch vom Leben und auch von der Kritik bisweilen übel mitgespielt worden sein, so hat doch seine Schaffensfreudigkeit darunter nie gelitten.

Sein Schaffen ist vielen problematisch, ja widerspruchsvoll vorgekommen. Es gibt unter den Komponisten wohl kaum einen zweiten, der so wie er als musikalischer Proteus erscheinen kann. Und doch protestiert Richard Specht sehr mit Recht in dem geistvollen, in glänzendstem Feuilletonstil geschriebenen Büchlein über Reznicek (1923) dagegen, daß man ihm die Signatur „Verwandlungskünstler" gegeben hat. Schwerstes Unrecht würde man ihm antun, wollte man ihn gar als einen musikalischen Konjunkturpolitiker bezeichnen. Von Hause aus und im Grunde des Herzens Romantiker, beherrscht er freilich jeden Stil, aber wenn er heute eine Sinfonie im klassischen Stil schreibt und schon morgen selbst die Hypermodernen über seine harmonische Kühnheit staunen macht, so folgt er damit nur seinem inneren Drang, vielleicht auch nur seiner jeweiligen Laune; gelegentlich will er wohl auch nach Eulenspiegelart der musikalischen Welt ein Schnippchen schlagen, ist ihm doch ein starker Zug zur Ironie und Satire eigen, der ihn aber nicht hindert, es doch immer sehr ernst mit der Kunst zu nehmen. Um ihn und sein Schaffen zu verstehen, muß man das Notwendigste aus seinem Leben wissen.

Als Sohn eines österreichischen Feldmarschalleutnants und einer Sproffin eines rumänischen Fürstengeschlechts ist er in Wien geboren und zunächst auf dem dortigen Schottengymnasium erzogen worden. In Graz, wohin sein sehr musikalischer, auch kompositorisch begabter Vater nach der Pensionierung gezogen war, hat er das Abiturientenexamen und auch die erste juristische Staatsprüfung abgelegt, die sein Vater verlangt hatte, ehe er ihm gestattete, sich ganz der Musik zu widmen, für die er schon sehr früh große Begabung gezeigt hatte. Hier in Graz hatte er bei dem ausgezeichneten Wilhelm Remy, der gleichzeitig auch Busoni, Kienzl und Weingartner unterrichtete, Theoriestunden. Zur Vollendung seiner musikalischen Studien ging er, nachdem er sich als Einundzwanzigjähriger bereits, natürlich sehr zum Verdruß sei-

nes Vaters, verheiratet hatte, auf das Leipziger Konservatorium, wo damals auch Conrad A n s o r g e, M a y e r h o f f, Georg S c h u m a n n und W e i n g a r t n e r studierten und mit ihm verkehrten. Im Jahre 1884 bestand er glänzend die Abschlußprüfung. Dann aber begann für ihn, der schon in Wien ein eifriger Opernbesucher gewesen war und sich besonders für Wagner und Verdi begeistert hatte, das Vagabondenleben eines Korrepetitors und später eines zweiten oder gar dritten Kapellmeisters an keineswegs erstklassigen Bühnen, wo er oft Possen zu dirigieren hatte. Er erwarb sich aber doch dabei einen sicheren Bühnenblick und eignete sich Kenntnisse in der Instrumentation an, die ihm bei seinem eigenen Schaffen und auch bei seiner späteren Lehrtätigkeit sehr zustatten kamen. Des Herumwanderns müde, nahm er 1888, wo er bereits als Komponist nicht mehr unbekannt war, den Posten eines Militärkapellmeisters in Prag an, wohin ihn auch das reiche Musikleben lockte. Hier wurde ihm der Kapellmeister Dr. Karl M u c k ein treuer Freund. Er blieb auch weiter in Prag, als er dort nach zweieinhalbjähriger Tätigkeit wegen mehrfacher Duelle die Uniform ausziehen mußte, bis er nach dem großen Erfolg seiner „Donna Diana" als Hofkapellmeister nach Mannheim 1896 berufen wurde. Hier, wo er in seiner zweiten Frau die denkbar beste Lebensgefährtin fand, blieb er vier Jahre, bis ihm Kabalen die Stellung verleideten. Er zog sich zunächst nach Wiesbaden zurück, nahm aber dann 1903 in Berlin seinen Wohnsitz. Hier blieb er auch, nachdem er sich durch eine Reihe von Orchesterkonzerten mit sehr geschmackvollen Programmen eingeführt hatte, als er 1906/9 die Warschauer Philharmonie und Oper zeitweilig leitete. Dann wurde er bis Hans Gregors Weggang nach Wien Kapellmeister an dessen Komischer Oper, wo er Gounods reizende Lustspieloper „Der Arzt wider Willen" zu neuem Leben erweckte. Im Sommer 1914 hat er den „Ring des Nibelungen" im Theater des Westens einstudiert, seitdem aber nur gelegentlich den Taktstock geführt, sich vorwiegend dem eigenen Schaffen und mit besonderem Glück der Lehre der Instrumentation gewidmet; eine Zeitlang gehörte er auch dem Lehrkörper der staatlichen Hochschule für Musik an; 1919 wurde er zum Mitglied der Akademie der Künste, 1927 zu deren Senator gewählt. Trotz seines langen Aufenthalts in Berlin ist er noch der unverfälschte Österreicher, auch in der Sprache, geblieben, ein vollendeter, liebenswürdiger Causeur, ein echter Aristokrat, ein Mensch von mitfühlendem Herzen, wovon besonders seine ihn hochverehrenden Schüler zu erzählen wissen; überhaupt ist er eine eigenartige Erscheinung, die Liebe und Verehrung der Mitmenschen verdient.

Von seiner reichen und vielseitigen Kompositionstätigkeit wird der folgende Überblick hoffentlich ein einigermaßen zutreffendes Bild geben.

Das Gebiet, das er mit besonderer Vorliebe bebaut und auf dem er auch die größten Erfolge errungen hat, ist die O p e r. Schon als Sechsundzwanzigjähriger hatte er, als er in Mainz am Theater wirkte, eine große heroische Oper „D i e J u n g f r a u v o n O r l e a n s" geschrieben, deren Text er sich selbst aus dem Schillerschen Drama zurecht gemacht hatte. Er hatte das Glück, daß diese seine Erstlingsoper im Prager Deutschen Landestheater zur Aufführung kam; dort, wo unter dem durch sein Eintreten für Wagner so bekannt gewordenen Direktor Angelo N e u m a n n Dr. Karl M u c k, wie schon erwähnt, als erster Kapellmeister wirkte, kamen auch die drei nächsten Opern Rezniceks heraus. Während ebenso wie die „Jungfrau von Orleans" „S a t a n e l l a" (1888) und „E m m e r i c h F o r t u n a t" (1889) sich keine weitere Bühne erobert haben und unveröffentlicht geblieben sind, ist die am 16. 12. 1894 uraufgeführte „D o n n a D i a n a", besonders nachdem sie auch in Karlsruhe unter M o t t l am 15. 4. 1895 einen sehr starken Erfolg gehabt hatte, sehr bald über mehr als 40 Bühnen gegangen und ist auch heute keineswegs vergessen. Darin steht Reznicek schon sehr auf eigenen Füßen; ja man kann sagen, er hat sich darin einen eigenen Stil für das musikalische Lustspiel geschaffen, ohne jedoch gegen die Errungenschaften und Vorzüge der besten Vertreter der deutschen komischen Opern Otto Nicolai, Peter Cornelius und Hermann Götz unempfindlich zu sein und auch ohne an Wagners „Meistersingern von Nürnberg" achtlos vorüber zu gehen. In der Behandlung der rezitativartigen Dialoge fußt er jedenfalls auf Wagner, insbesondere auf dessen „Lohengrin". Auch bei Smetana, dessen Opern kennen zu lernen er ja in Prag reichlich

Gelegenheit gehabt hat, ist er mit Recht in die Schule gegangen. Jedoch von Unselbständigkeit in der Erfindung und gar von Entlehnungen ist in dieser „Donna Diana" keine Spur. Wenn zunächst in dieser Lustspieloper manches reichlich pathetisch erscheint und dadurch eine gewisse Stilwidrigkeit auffällt, so muß betont werden, daß das Pathos vom Komponisten durchaus zur Erzielung von Persiflage gewählt worden ist, was freilich wohl nicht immer mit genügender Deutlichkeit in die Erscheinung tritt.

Den Text hat Reznicek wieder selbst nach dem sehr bekannten, auch heute noch auf deutschen Bühnen heimischen Lustspiel des Spaniers Moreto, eines Zeitgenossen von Cervantes, bearbeitet. Inhaltlich berührt es sich mit Shakespeares „Bezähmung der Widerspenstigen", da es eine den Männern abholde junge Fürstin schließlich doch von der Liebe bezwungen zeigt. Die vielen Feinheiten des Moretoschen Dialogs konnten natürlich in dem Opernlibretto nur in sehr geringem Maße Verwendung finden. Man kann auch nicht sagen, daß es allzuviel an Handlung aufweist, aber es bietet dem Komponisten sehr viel Abwechslung: Arien, Duette, große Ensembles, prächtige Aufzüge, Gelegenheit zu Balletten, kurz alle Requisiten, die nun einmal für eine Oper verlangt werden. Es läßt sich aber nicht leugnen, daß die eigentlichen Hauptrollen, die Donna Diana und ihr Bezwinger Don Cesar, etwas stiefmütterlich, jedenfalls nicht so dankbar behandelt sind wie die Rollen der vertrauten Zofe Floretta und des Hofnarren Perin. Infolgedessen haben die Primadonnen meist sehr bald die Lust an der Donna Diana verloren und die häufigere Ansetzung der Oper erschwert oder gar vereitelt. Um sie mehr zufrieden zu stellen, hat Reznicek für die Berliner Aufführung, die erst 1908 erfolgt ist, da dort früher Heinrich Hofmanns gleichnamige Oper gegeben worden war, eine Arie für den dritten Akt nachkomponiert, die sehr dankbar und ihm auch sonst sehr gelungen ist. Der Rolle des Don Cesar aber fehlen freilich noch immer größere dankbare Kantilenen. Noch mehr wie das Auge kommt das Ohr aber sonst in dieser Oper auf seine Rechnung, da Reznicek über Witz und Humor in hohem Grade verfügt, Vorzüge, die freilich in erster Linie in das Orchester gelegt sind. Trägt er vielleicht dabei manchmal etwas dick auf, so überwiegen doch die Feinheiten. Seine Erfindungsgabe ist reich und durchaus natürlich; nirgends hat man den Eindruck, daß er sich mühselig oder rein verstandesgemäß eine Melodie abgerungen hat. Trivialitäten hat er in glücklichster Weise vermieden. Dabei prägen sich seine Melodien leicht ein. Für das spanische Lokalkolorit hat er durch Verwertung von Volksmelodien trefflichst gesorgt, so namentlich in dem Ballett des zweiten und im Vorspiel des dritten Aktes, die beide zu den Glanzstücken dieser Oper zu rechnen sind. Dazu kommen noch der Gesang im zweiten Akt, mit dem Donna Diana teils allein, teils im Verein mit ihren Basen Don Cesar anzulocken sucht, das Spottsextett des Schlußakts, das auch in die Hausmusik gelangte Lied der Floretta „Mütterchen, wenn es in Schlaf mich sang", das Ständchen des Hofnarren, das entzückende, nur für Streichinstrumente und Harfe geschriebene Vorspiel zum zweiten Akt und vor allem die geniale, dabei mit Mozartscher Schnelligkeit in einer glücklichen Stunde zu Papier gebrachte Ouvertüre, die auch heute noch im Repertoire keines besseren Orchesters fehlt und allein ausgereicht hätte, um Rezniceks Namen für immer fortleben zu lassen. Wie köstlich ist dieses pikante, spritzige, im echten Lustspielton gehaltene Stück auch instrumentiert, wie glücklich ist die zu dem Hauptthema kontrapunktierende Melodie erfunden!

Erst sechs Jahre nach der „Donna Diana" nahm Reznicek eine neue Oper in Angriff, den „Till Eulenspiegel", eine Volksoper in zwei Teilen und einem Nachspiel, deren Dichtung er unter Einschiebung altdeutscher Volkslieder frei nach Johann Fischarts Eulenspiegel Reimensweiss schuf. Wenn auch die Karlsruher Uraufführung (12. 1. 1903) ein großer Erfolg war, so ist das Werk sonst nur noch in Mannheim und Berlin gegeben worden und längst in Vergessenheit geraten. Sicherlich mit Unrecht. Man hätte es zur Feier von Rezniceks 70. Geburtstag wieder hervorsuchen sollen. Gerade jetzt brauchen wir gute deutsche Volksopern mehr denn je. Man hat die Dichtung für zu wenig dramatisch, für zu episch erklärt. Wenn uns auch manche Schalkstaten Eulenspiegels nur erzählt werden, so erleben wir deren doch

auch genug. Man hat auch Anstoß daran genommen, daß das Nachspiel dreißig Jahre nach dem zweiten Akt spielt und uns den Tod Eulenspiegels vorführt, aber auch da zeigt er sich noch als Schalk. Ganz köstliche Volksszenen sind in dieser Oper, so z. B. gleich die der Milchfrauen. Sehr hübsch gezeichnet sind außer dem Eulenspiegel auch die anderen Gestalten, die alte Mutter Tills, sein Mädchen, das freilich im Nachspiel nicht mehr auftritt, der immer lateinisch radebrechende Doktor und vor allem der immer durstige Ritter, der vom kaiserlichen Vogt zum Raubritter wird und schließlich als Spitalverwalter dem totkranken Eulenspiegel entgegentritt. Sehr belustigend ist u. a. das hochnotpeinliche Halsgericht. Durchaus hat Reznicek es verstanden, auch der Musik einen volkstümlichen Charakter zu geben, und zwar nicht etwa bloß durch Einstreuung von alten Volksliedern, sondern durch Annäherung seines eigenen Stils an diese. Dem Chore hat er größere Aufgaben gestellt, immer auf leichten Fluß der Melodik Bedacht genommen, ohne je ins Triviale zu verfallen. Wer sich so recht in diese Volksoper vertieft, wird sie liebgewinnen müssen; vor allem wird er erkennen, daß sie keinen Rückschritt gegen die „Donna Diana" bedeutet und in ihrer Art neue Wege wandelt. Im Aufgebot orchestraler Mittel herrscht weise Beschränkung; es ist sogar auf die Posaunen ganz verzichtet; aber wie klingt wieder alles, wie reizend sind namentlich die Holzblasinstrumente ausgenutzt!

Kann man es Reznicek verdenken, daß er, da die großen Erwartungen, die er auf diese volkstümliche Oper gesetzt hatte, fehlschlugen, sich längere Zeit nicht entschließen konnte, wieder ein neues Bühnenwerk in Angriff zu nehmen? In der Verzweiflung wandte er sich sogar der Operette zu, doch konnte seine „Angst vor der Ehe" (1912) wegen ihres Librettos keinen Erfolg haben; diesen erhofft freilich Richard Specht von einer neuen, bisher aber nicht versuchten Textierung.

Auf Wunsch eines Berliner Theaterdirektors hat er im Jahre 1915 Musik zu Strindbergs „Traumspiel" geschrieben (Uraufführung 17. März 1916). Wenn je eine Bühnenmusik die Vorgänge der Handlung, bzw. die Worte des Dichters ergänzt hat, so ist dies hier der Fall; bei dieser Komposition, die gar nicht hoch genug bewertet werden kann, erlebt man so recht, wie mildernd und versöhnend die Musik wirken kann. Besonders bewunderungswert erscheint mir auch, daß Reznicek, der ja mittlerweile gewöhnt war, die ganzen Klangmöglichkeiten des großen, ja meist sogar des sehr großen Orchesters auszunutzen, beim „Traumspiel" mit nur höchstens vierzehn, oft sogar mit noch weniger solistisch verwerteten Instrumenten wahre Wunder der Klangwirkung erzielt. Seine Musik besteht hauptsächlich aus Vor- und Zwischenspielen sowie größeren oder kleineren melodramatischen Stücken. Ganz naturgemäß mußte sie sich, um den Zusammenhang zu wahren, auf Leitmotiven aufbauen; sie hatte auch die Aufgabe, die einzelnen Personen zu charakterisieren oder einzelne Vorgänge zu symbolisieren. Diese Aufgaben sind aufs zutreffendste erfüllt; besonders glücklich erfunden erscheint mir namentlich das höchst charakteristische Motiv der geheimnisvollen Tür. Natürlich ist diese Musik, dem dichterischen Stoff entsprechend, überwiegend zart gehalten; sie drängt sich nie vor, selbst nicht in der Tanzmusik, gegen die die häßliche Edith auf dem Klavier vergeblich ankämpft. Dieses Klavierstück läßt übrigens recht bedauern, daß Reznicek diese Kunstgattung so wenig kultiviert hat. Es ist im wesentlichen identisch mit der zweiten Nummer aus den sehr bemerkenswerten, auch verhältnismäßig stark verbreiteten Vier Bet- und Bußgesängen, die von Reznicek 1913 geschaffen wurden und mit Orchesterbegleitung besonders eindrucksvoll sind. Gelegentlich spüren wir auch im „Traumspiel" die feine humoristische Begabung des Komponisten, so namentlich am Schlusse der Szene, in der beschlossen wird, den Advokaten aufzusuchen. Er ist in erster Linie immer ein wunderbarer Stimmungsmaler: er spiegelt uns mit seiner Musik die Wunder des Frühlings ebenso überzeugend wie den Herbst vor. Bewunderungswürdig erscheint auch, wie sich in der Fingalshöhle aus einzelnen Tönen eine besonders schöne melodramatische Musik entwickelt. Bisweilen greift Reznicek auch zu menschlichen Stimmen, vor allem um die Orgel zu ersetzen, wenn nach der Szene in der Fin-

galshöhle die Baſaltpfeiler ſich in Orgelpfeifen zu verwandeln haben; doch iſt er dabei vielleicht nicht ganz ſo glücklich, wie wenn er rein inſtrumental verfährt. In dieſer Hinſicht wirkt gleich das erſte Vorſpiel durch ſeine geradezu weltentrückte Melodik ergreifend und bereitet aufs vollkommenſte zur Empfänglichkeit für die Strindbergſche Dichtung vor. Nicht minder herrlich, ſo recht beruhigend und verſöhnend iſt die Schlußmuſik. Ich habe immer bedauert, daß Reznicek ſich nicht entſchloſſen hat, aus dem „Traumſpiel" eine Oper zu machen. Er hat aber wenigſtens aus dieſer Bühnenmuſik eine Suite für den Konzertſaal hergeſtellt, die leiſtungsvollen Kammerorcheſtern gar nicht warm genug ans Herz gelegt werden kann, da die einzelnen Stücke auch unabhängig von der Bühne ihren Wert behaupten und auf ein empfängliches und muſikaliſch gebildetes Publikum ſtark einwirken.

Schon während Reznicek am „Traumſpiel" arbeitete, beſchäftigte ſeinen raſtloſen Geiſt eine neue dramatiſche Aufgabe, die das bedeutendſte von ihm überhaupt geſchaffene Werk werden ſollte, nämlich ſeine bereits 1916 vollendete, aber erſt am 29. 1. 1920 in Darmſtadt uraufgeführte, einem Muſikdrama ſehr nahe kommende Oper „Ritter Blaubart", die ſich zwar manche Bühnen ſchon erobert, jedoch bei weitem noch nicht die ihr gebührende allgemeine Beachtung gefunden hat. Ihr liegt die eigenartige, den gleichen Namen führende Märchendichtung Herbert Eulenbergs zugrunde. Wie man ſich auch zu dieſer, die bekanntlich ſtark umſtritten iſt, ſtellen mag, ſo wird man doch nie leugnen können, daß ſie einem fantaſiereichen Muſiker zur Vertonung ſehr reizvoll erſcheinen mußte, und zwar nicht etwa bloß, weil die grauſige, ſtark realiſtiſche Handlung dieſes ſogenannten Märchenſtücks durch Töne ſehr gemildert werden konnte, ſondern auch weil es die mannigfachſte Gelegenheit zu feinſter Stimmungsmalerei bot. Mit dem ihm eigenen ſicheren Bühnenblick hat Reznicek den Dichter zu Kürzungen und zu einer Abänderung des Schluſſes im Sinne der Wagnerſchen Erlöſungsoper beſtimmt; auf dieſe Weiſe iſt der „Blaubart" freilich kaum mehr als eine neue Auflage des Marſchnerſchen „Vampyrs" und „Hans Heilings" und ſomit auch des Wagnerſchen „Fliegenden Holländers" geworden. Nicht verzichtet hat Reznicek bei der Textgeſtaltung auf die unheimliche Unterhaltung Blaubarts mit den Köpfen ſeiner fünf gemordeten Frauen; ſie iſt durch ſeine Muſik erträglich geworden; er hat auch die im Grunde genommen ziemlich überflüſſige Leichenfleddererſzene komponiert, und zwar mit dem Erfolg, daß dieſe in ſeiner dramatiſchen Sinfonie, als welche man den „Blaubart" ſehr wohl bezeichnen kann, ein geradezu geniales Scherzo voll echten, beinahe ſataniſch-infernalen Humors geworden iſt. Da es auch dem Dichter nicht völlig gelungen war, das Dämoniſche des Helden ſo recht glaubhaft zu machen, ſo kann man ſich nicht wundern, daß dies auch dem Muſiker nicht vollkommen geglückt iſt; am überzeugendſten doch wohl in dem zweiten Duett Blaubarts mit Agnes, in dem der Frauenmörder dieſe holde Mädchenblume ſich zu gewinnen ſucht. Und doch überwiegt auch darin die Lyrik, in der Reznicek überhaupt beſonders glücklich iſt. Man betrachte in dieſer Hinſicht vor allem das Duett zwiſchen Judith und ihrem Bruder, das herrliche, den erſten Akt abſchließende Quintett, die Liebesſzene zwiſchen Judith und Blaubart, die erſte Arie des blinden Dieners Joſua, die Szene zwiſchen Agnes und Blaubart am Grabe Judiths, ja ſogar die ſchon erwähnte Szene mit den Köpfen. In dieſer Szene iſt ein ganz beſonders herrlicher melodiſcher Einfall: der Schluß mit Blaubarts auch am Ende der Oper wiederkehrendem Ausruf „Zur Sonne". Daß Reznicek zur Schilderung der Greueltaten und Wahnſinnsanfälle Blaubarts zu den gewagteſten Akkordverbindungen oder vielmehr Diſſonanzen greifen mußte, wird jeder einſehen. In jeder Art der Stimmungs- und Situationsmalerei iſt er überhaupt Meiſter; er ſcheut ſich aber auch nicht, da er in gewiſſem Sinne immer ein Eklektiker geweſen iſt, ſich an andere große Meiſter anzulehnen; ſo namentlich an Wagner und Richard Strauß, deſſen „Elektra" er gelegentlich ſogar zu übertrumpfen ſucht. Manches hat er auch aus der „Mona Liſa" von Max von Schillings gelernt; auch ſcheut er ſich nicht, ſein Gewitter demjenigen in Verdis „Rigoletto" anzunähern. Aber ſelbſt wenn man ihm noch mehr Anklänge ankreiden wollte, ſo können dieſe ſeinem höchſt feſſelnden Werk nicht gefährlich oder gar für dasſelbe verhängnisvoll werden. Er hat eben immer noch genügend Eigenes zu ſagen und fordert auch dadurch zu größter Bewun-

derung heraus, daß er eigentlich immer Melodiker iſt und auch die Singſtimmen nie zu kurz kommen oder gar übertönen läßt, wenngleich er den Schwerpunkt ins Orcheſter gelegt hat; er weiß eben ganz genau, was zu einer guten Oper gehört, d. h. auch, was die Sänger wünſchen. Auch beherrſcht er alle muſikaliſchen Formen meiſterlich und iſt geradezu genial in den Klangwirkungen, ſo daß dieſe „Blaubart"-Partitur jungen Tonſetzern gar nicht genug zum Studium empfohlen werden kann. Eigentümlich ſind ihr die langen Zwiſchenſpiele, die in erſter Linie dazu beſtimmt ſind, den Dekorationswechſel zu überbrücken, und darum oft recht lärmend ſind; ſie dienen aber auch dazu, die Vorgänge auf der Bühne zu ergänzen; ſo ſoll offenbar das Vorſpiel vor der Hochzeitsfeier das Werben Blaubarts um Judith veranſchaulichen. Je öfter man das Werk hört, um ſo größere Vorzüge wird man darin entdecken.

Zwiſchen dem „Blaubart" und der nächſten Oper Rezniceks liegt wieder eine Bühnenmuſik, die in ihrer Art der zum „Traumſpiel" gleichwertig iſt: die 1921 entſtandene Muſik zu den im nächſten Jahre in Berlin häufig aufgeführten „Wunderlichen Geſchichten des Kapellmeiſters Kreisler". So heißt nämlich das zum mindeſten wunderliche Melodram oder vielmehr Kinoſtück, das Karl Meinhard und Rudolf Bernauer nach E. T. A. Hoffmannſchen Motiven, ohne ſich literariſch gerade ſehr anzuſtrengen, gezimmert haben. Wenn auch dieſes Stück längſt vergeſſen iſt, ſo ſollte die dazu gehörige Muſik, die Reznicek wieder für Kammerorcheſter geſchrieben hat, fortleben. Wieder muß man ſehr bedauern, daß der Komponiſt, der nicht einmal eine Suite daraus für den Konzertſaal zuſammengeſtellt hat, aus dem Stoff und der Muſik nicht nachträglich eine Oper geſchaffen hat. Sie würde ſicherlich ein wertvolles Seitenſtück zu „Hoffmanns Erzählungen" geworden ſein; die Konkurrenz Offenbachs hätte Reznicek um ſo weniger zu ſcheuen brauchen, als er doch in einer ganz anderen Tonſprache ſich uns mitzuteilen verſteht. Seine Muſik zu dieſem Kreisler-Stück untermalt und ergänzt die Vorgänge auf der Bühne aufs ſtimmungsvollſte, ohne je zum Schaden des geſprochenen Wortes allzuſehr in den Vordergrund zu treten. Sie iſt wieder einmal ein Beweis dafür, daß das Melodram nicht ohne weiteres zu verdammen iſt, ja ſich durchaus als Kunſtgattung behaupten kann. Jedenfalls iſt dieſe Muſik ein wirkliches Kunſtwerk, und dabei werden wunderbare Farben und ergreifendſter Ausdruck mit einer nur ganz geringen Zahl von Inſtrumenten erzielt. In ganz erſtaunlicher Weiſe iſt es dem Tonſetzer auch geglückt, oft mit nur wenigen Takten die verſchiedenartigen Bühnenbilder ſo miteinander zu verbinden, daß ſie zuſammengehörig erſcheinen. Einige größere Vorſpiele beanſpruchen ſelbſtändigen Wert. Für die Hauptperſonen ſind recht charakteriſtiſche Leitmotive erfunden und ſehr wirkungsvoll angewendet worden. Für die Donna Anna hat Reznicek die erſten Takte ihrer F-dur-Arie aus Mozarts „Don Giovanni" gewählt und dieſe Takte mitunter in höchſt eigenartiger Weiſe umgemodelt. Da ſich der dritte Teil dieſes Kinoſtücks um Mozarts Meiſterwerk dreht, ſind noch andere Stellen daraus herangezogen worden. Ebenſo iſt auf die Oper „Undine" von E. T. A. Hoffmann, mit dem in dieſem Stück der Kapellmeiſter Kreisler identiſch iſt, zurückgegriffen worden, laſſen uns die Verfaſſer doch auch eine Probe zu dieſer Oper erleben. Wundervoll beruhigend wirkt Rezniceks Muſik bei den Schlüſſen der beiden erſten Akte. Dagegen trägt ſie ſonſt häufig direkt aufreizenden Charakter, namentlich wenn es ſich um den Vertreter des böſen Prinzips handelt. Dann ſpart der Tonſetzer auch nicht mit den gewagteſten Akkordverbindungen, ſo z. B. bei den Qualen in der Hölle, die er Julia erdulden läßt, oder wenn Kreisler im Wahn ſeine Widerſacher an der unterminierenden Arbeit gegen ihn zu ſehen glaubt. Recht anmutig iſt die Muſik während des Traumes Kreislers im erſten Akte, wenn ihm Undine erſcheint und mit ihren Geſpielinnen vor ihm Reigen tanzt. Feiner Witz und Humor iſt auch vorhanden; ganz reizend wirkt z. B. das Einſtimmen der Inſtrumente vor der Opernprobe. Gedruckt iſt von dieſer Kreisler-Muſik nur ein Potpourri für Klavier, das nicht im entfernteſten eine richtige Vorſtellung von ihr gibt.

Rezniceks nächſtes Bühnenwerk war die verhältnismäßig kurze zweiaktige Oper „Holofernes", die am 23. 10. 1923 ihre Uraufführung im Deutſchen Opernhauſe zu Berlin-Char-

lottenburg erlebt hat und wohl auch für die größten Verehrer des Komponiſten nicht dieſelbe Bedeutung wie der „Blaubart“ beſitzt, wenn ſie auch rein theatraliſch noch wirkungsvoller iſt. Warum heißt ſie übrigens nicht „Judith“ oder zum mindeſten „Judith und Holofernes“?, hat ſich doch Reznicek den Text ſelbſt nach Hebbels „Judith“ zurechtgemacht! Er läßt dieſe altteſtamentliche Heldin wie dieſer Dichter als jungfräuliche Witwe erſcheinen und den Herrenmenſchen aus Entſetzen darüber, daß ſie ihm in Liebe verfallen iſt, ermorden; er zieht aber, was Hebbel nicht getan hat, die Konſequenz aus ihrem Verhalten: er läßt ſie die Untreue gegen ſich ſelbſt durch freiwilligen Tod ſühnen. Den ſo grauſigen Stoff hat er mit größter Realiſtik, auch mit ſtärkſter Sinnlichkeit, u. a. in dem Ballett, das ſich Holofernes vorführen läßt, behandelt. Gemildert hat er ihn kaum durch ſeine Muſik. Offenbar lag dies auch gar nicht in ſeiner Abſicht. Er iſt auch weniger eigenartig in der Harmonik und wohl auch kaum ſo ſtark in der Erfindung wie im „Blaubart“, aber er weiß doch auch wieder ganz gewaltig zu packen. Sein ſehr ſtark, ja geradezu vollendet ausgeprägtes Charakteriſierungsvermögen läßt ihn für jede Situation wie für jede Stimmung das Richtige treffen. Dem Orcheſtervorſpiel gibt er Weihe durch Verwertung des höchſt eindrucksvollen, angeblich althebräiſchen Kol nidrei. Den nur eine halbe Stunde dauernden erſten Akt, der die Klagen der bedrängten Bethulier und den Aufbruch Judiths zu Holofernes bringt, färbt er ſehr geſchickt mit althebräiſchen Melismen; für die ganze Sinnlichkeit des Orients findet er die richtigen Töne. An überſchüſſiger Kraft und auch an ſtarkem theatraliſchem Pathos fehlt es ihm nicht. Während er ſich im erſten Akt dem Stil der ſogenannten großen Oper ziemlich nähert, folgt er im zweiten dem der Richard Straußſchen „Salome“. Wie ſtets zeigt er ſich als glänzender Könner, behandelt namentlich das Orcheſter mit virtuoſem Geſchick auch in der Farbengebung. Ganz wunderbare Melodien und Klänge ſteigen oft daraus empor, doch ſind auch die Singſtimmen durchaus melodiſch, alſo dankbar behandelt. Zu kurz geraten erſcheint mir der breite, hymnenartige Geſang der Judith im Nachſpiel. Von den beiden Zwiegeſängen iſt der zweite, da er wirklichen Liebesrauſch zeigt, noch packender als der erſte. Gut bedacht iſt auch die alte Dienerin Judiths. Die Titelrolle, die vielleicht zu ſehr auf Michael Bohnen zugeſchnitten iſt, verlangt einen wirklichen Herrenmenſchen, der ſogar vor Brutalität nicht zurückſchreckt, mit machtvollen Stimmmitteln; auch die Judith muß eine imponierende Künſtlerin, eine ſehr lebensvolle Darſtellerin und ausgezeichnete Sängerin ſein, wenn das Werk voll und ganz zur Wirkung kommen ſoll.

Verhältnismäßig ſchnell hat Reznicek dem „Holofernes“ die am 4. 12. 1927 in Leipzig uraufgeführte und dort noch auf dem Spielplan befindliche „Satuala“ folgen laſſen. Es iſt mir bisher nicht vergönnt geweſen, dieſer wieder im Orient ſpielenden und in der Muſik demgemäß gefärbten Oper auf der Bühne zu begegnen. Nach dem Klavierauszug ſie zu beurteilen, würde vielfach ein falſches Bild ergeben; ich verweiſe daher auf die Beurteilung, die dieſe auch außerhalb Leipzigs ſchon gegebene und auch durch den Berliner Rundfunk am 70. Geburtstage des Dichterkomponiſten verbreitete Oper ſeinerzeit hier in dieſer Zeitſchrift gefunden hat. Sie wird ſicherlich nicht das letzte Bühnenwerk Rezniceks bleiben.

An die Betrachtung dieſer ſeiner dramatiſchen Werke ſei gleich ein Hinweis auf ſeine Geſangswerke angeſchloſſen, wobei ich auf die mancherlei, wenn auch keineswegs zahlreichen Lieder, ſelbſt auf die beſonders bemerkenswerten drei „Geſänge eines Vagabunden“ (1905) und ſeine Volksliederbearbeitungen für gemiſchten und Männerchor nicht näher eingehen kann. Ein Requiem für 5 Soloſtimmen, Chor und Orcheſter, das zum Gedächtnis an den Prager Politiker Franz Schmeykal 1894 auf Beſtellung entſtanden iſt, und die zum Regierungsjubiläum des Kaiſers Franz Joſeph komponierte Meſſe, beide ungedruckt geblieben, ſollen bei den Aufführungen in Prag ſtarken Eindruck hinterlaſſen haben. Erſt 1915 aber ſchuf Reznicek ein weiteres Chorwerk, und zwar unter dem Eindruck des Weltkriegs das zweiteilige, jedoch nicht abendfüllende „In memoriam“ (Uraufführung in Schwerin 7. 2. 1916); den Chor, zu dem ein Alt- und Bariton-Solo noch hinzutritt, hat er nur vom Streichorcheſter und der Orgel begleitet, die Worte der Heiligen Schrift entnommen. Dieſes Werk

macht inſofern einen etwas zwieſpältigen Eindruck, als der erſte von tiefer Trauer und Klagen erfüllte Teil zu ſehr im alten, ſtreng kontrapunktiſchen Stil gehalten iſt und die Eigenart Rezniceks ſich erſt im zweiten Teile zeigt. Dieſer iſt ganz auf das Vertrauen auf Gott eingeſtellt und ſchließt mit dem Bekenntnis: „In Deine Hände befehl' ich meinen Geiſt; Du haſt mich erlöſet, Herr, Du treuer Gott". Am ſchönſten, hervorragend durch Gefühlsſtärke und Tiefe des Ausdrucks, iſt die Vertonung der Seligpreiſungen und beſonders von „Der Herr iſt mein Hirt", wo die beiden Soloſtimmen ſehr hervortreten. Dieſes ſchöne Denkmal der im Kriege ſo oft bewährten Heldengröße, in das auch Choräle, z. B. „Aus tiefer Not ſchrei' ich zu Dir", eingeſtreut ſind, iſt von einer wahren Frömmigkeit erfüllt; ebenſo auch Rezniceks Vertonung des „*Vaterunſers*" für Chor mit beliebiger Begleitung der Orgel (1919), deren Ausführung durch die Verwendung alter Kirchentonarten nicht leicht iſt, zumal auch moderne Harmonik damit verbunden iſt; eine Neuart von Kirchenſtil ſcheint in dieſem „Vaterunſer" angeſtrebt zu ſein. In neueſter Zeit iſt Reznicek mit einem kürzeren Chorwerk mit Orcheſter, dem „*Steinernen Pſalm*", einem von Karl Bröger gedichteten Hymnus auf die Großſtadt, hervorgetreten, der äußerlich ſehr wirkungsvoll iſt, inbezug auf Erfindung mir aber nicht gerade bedeutend zu ſein ſcheint; doch habe ich das Werk unter nicht beſonders günſtigen Verhältniſſen zu hören bekommen.

Verhältnismäßig zahlreich ſind Rezniceks große *Orcheſterkompoſitionen*, die hier freilich nur kurz geſtreift werden können. Bereits 1883, alſo noch als Leipziger Konſervatoriſt, konnte er eine dreiſätzige ſinfoniſche *Suite* in e-moll veröffentlichen, die u. a. von Dr. Muck aufgeführt worden iſt. Ausführlich gewürdigt hat ſie Hermann Kretzſchmar in ſeinem Führer durch den Konzertſaal. Flott und ſchmiſſig iſt die auch ein hübſches Geſangsthema aufweiſende *Luſtſpiel-Ouvertüre* (1895), die jedoch erheblich hinter der ein Jahr vorher geſchaffenen Ouvertüre zur „Donna Diana" zurückſteht. Bald nachher entſtand die zweite Orcheſter-*Suite* in D-dur, wieder nur dreiſätzig, in der Mitte ein Trauermarſch. Ungedruckt geblieben iſt eine *tragiſche Sinfonie* in d-moll (1902), bei einer Verſendung, wie es ſcheint, leider für immer, verloren gegangen eine *idylliſche Ouvertüre* in Es, an deren Uraufführung unter Nikiſch am 30. 11. 1903 ich mich noch gern erinnere; das Hauptmotiv war dem Rufe des Goldpyrols nachgebildet. Die *Sinfonie in B-dur*, die 1904 entſtanden und bald nachher veröffentlicht worden iſt, ſollte im Gegenſatz zu der tragiſchen als ironiſche gelten; ſie iſt ſehr formvollendet und recht gewinnend durch ihre Melodik, bedeutet aber keinen Markſtein im Schaffen Rezniceks.

Einen ſolchen bildet aber die ſinfoniſche Dichtung „*Schlemihl*", die 1911/12 während der größten Sorge des Komponiſten um ſeine ſchwer erkrankte Gattin und im Kampf um den Lebensunterhalt entſtanden iſt. Mit dem Chamiſſoſchen „Schlemihl" hat dieſes Werk nichts zu tun; es ſollte die Lebensſchickſale eines vom Unglück verfolgten, modernen Menſchen ſchildern, der im Kampf um ſeine materielle und ideelle Exiſtenz zugrunde geht. Es war gewiſſermaßen ein Selbſtporträt Rezniceks, dem glücklicherweiſe erſpart blieb, die letzte Konſequenz zu ziehen, da dieſes Werk ihm größte Beachtung einbrachte. Seinen Ruf als moderner Tondichter und ſelbſt von Richard Strauß nicht überbotener Meiſter der Inſtrumentation erhöhte er dann noch durch die gleichfalls einen ſehr großen Apparat erfordernden, gleichfalls ſehr umfangreichen ſinfoniſchen Dichtungen „*Der Sieger*" (1913), deren genialer, ſcherzoartiger Teil „*Der Tanz um das goldene Kalb*" auch einzeln von zündendſter Wirkung iſt, und „*Frieden*" (1913). Dann aber kehrte er wieder, im Innern beruhigt und auch von materiellen Sorgen weniger heimgeſucht, zu ſeiner Liebe zu den Klaſſikern zurück und ſchuf 1916 die *Sinfonie in D-dur*, die er mit dem Zuſatz „*im alten Stil*" herausgab, und 1920 die *Sinfonie in f-moll*, die denſelben Zuſatz verdient und einen köſtlich parodierenden Trauermarſch auf den Tod eines Komödianten enthält. Sehr viel Beachtung haben ſeine 1921 veröffentlichten fein humoriſtiſchen Variationen nach dem Gedicht „Tragiſche Geſchichte" von Adalbert v. Chamiſſo gefunden; das Thema, eine köſtliche Nachahmung des Menuetts aus der

Zopfzeit, kann zum Schluß mit den Chamissoschen Versen von einem Baritonisten gesungen werden. Eine glückliche und zufriedene Stimmung atmet die fünfsätzige Serenade für Streichorchester (1924).

Auf dem Gebiet der Kammermusik hat Reznicek nur das Streichquartett gepflegt, und zwar vorwiegend im Stile der Klassiker und Romantiker, doch nicht ohne Eigenart. Wertvoll war schon sein 1893 veröffentlichtes erstes Quartett in c-moll. Reife Meisterwerke sind das zweite in cis-moll (1921) und das dritte in d-moll (1923); auch die Quartett spielenden Dilettanten sollten diese beiden unbedingt kennen.

In letzter Zeit hat sich übrigens Reznicek der Orgelkomposition zugewandt und mit der kürzlich veröffentlichten Fantasie besonderes Aufsehen erregt.

Mag er uns auch manchmal, so z. B. mit seinem Violinkonzert (1924), enttäuscht haben, so ist er doch als Vollblutmusiker, als ein Auserwählter, auf den wir Deutsche stolz sein können, zu bewerten. Wie wenige gibt es auch, die ihren eigenen Weg so wie er gehen, d. h. unbekümmert, ob ihr Schaffen anderen gefällt oder nicht. Jedenfalls hat er nie nur verstandesmäßig ausgeklügelte Musik geschrieben, vielmehr immer mit dem Herzen komponiert. Sicherlich hat er auch noch nicht sein letztes Wort gesprochen. In der Musikgeschichte wird sein Name immer mit Ehren genannt werden.

Vom 60. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Königsberg i. Pr.

5.—9. Juni.

Von Alfred Heuß, Gaschwitz b. Leipzig.

Nach Beendigung dieses Tonkünstlerfestes ruft man: Und nun endlich einmal Schluß mit der Propagierung einer Musik, die zum Wesen der Musik eine immer kunstschädlichere Stellung einnimmt und höchstens als ein sogar niedriger Sport angesehen werden kann. Wir haben nunmehr etwa zehn Jahre sogenannter „Neuer Musik" in Deutschland; der Musikverein hätte auch ein zehnjähriges Jubiläum feiern können, sofern gerade vor zehn Jahren, am Tonkünstlerfest zu Weimar, Arnold Schönbergs „Fünf Orchesterstücke" erklangen, ein Werk, das heute noch fast genau so erdenfern dasteht wie damals. Zehn Jahre lang hat sich denn auch diese Art Musik nach allen Seiten gedreht und gewendet, nicht zum wenigsten zu dem Zweck, Erdennähe zu gewinnen, was gelegentlich, und zwar durch Übernahme des Jazz, auch gelang. Fragen wir aber nach diesen zehn Jahren, ob diese Art Musik trotz ihrer starken Wandlung bis zur Angleichung an frühere, festen Fuß gefaßt, in Deutschland Heimatrecht erlangt hat, so ist diese Frage kurzweg zu verneinen. Und zwar ist der Grund tiefer zu suchen, als gemeinhin angenommen wird. Das immer mehr sich geltend machende Bestreben, der jetzigen Musik den Ausdruck unsrer Zeit geben zu wollen, mußte schon deshalb scheitern, weil die neuen künstlerischen Mittel, mit denen dies versucht wurde, mit dieser unsrer Zeit gerade so wenig zu tun haben wie mit der Vorkriegszeit, der ja auch diese Mittel, vor allem die Schönbergsche Atonalität, zu einem entscheidenden Teil entnommen sind. Die Neue Musik trat in diesem Sinne gleich mit einem inneren Widerspruch in die heutige Welt ein. Suchte denn unsere Zeit — und nach zehn Jahren läßt sich darüber in aller Sicherheit urteilen — eine Musik, die sie, und zwar allmählich immer entschiedener, in ihrer Häßlichkeit und mechanistischen Anlage abstoßen mußte, geschweige, daß sie sich in ihr finden konnte! Denn ein weiterer, ungemein bezeichnender und das völlig Undeutsche dieser Art Musik aufzeigender Irrtum unterlief dieser Musik: Sie machte die rein materielle Weltanschauung zu der ihrigen, verleugnete die Seele überhaupt, an ihre Stelle die materiellen Ersatzmittel setzend. In diesem Sinne kamen ihr denn auch die modernen künstlerischen Mittel in ihrer, was die Atonalität betrifft, Beziehungslosigkeit zur Seele wie gerufen, sodaß denn auch mit Aufbietung aller Kräfte der Versuch gemacht

wurde, eine einer materiellen Weltanſchauung entſprechende Muſik durchzudrücken. Der Verſuch mißlang, mißlang vor allem aus den bereits angedeuteten Gründen: Erſtens fällt es ſelbſt einer materiellen Weltanſchauung nicht ein, eine mit derartigen Mitteln arbeitende Muſik willkommen zu heißen, aus dem einfachen Grunde, weil ſie ſich ganz und gar nicht in ihr findet, zweitens aber iſt auch unſre Zeit trotz aller Verflachungen keineswegs ſeelenlos, vielmehr, wie ſich immer klarer zeigt, geradezu ſeelenhungrig, was auch an dieſem Feſt unzweideutig in Erſcheinung trat. Kaum jemals hätte denn auch gerade die Muſik eine heilſamere, geradezu wundertätige Rolle ſpielen können als in der deutſchen Nachkriegszeit, eine Rolle, die etwa derjenigen nach dem dreißigjährigen Krieg entſprochen hätte. Fehlten hiefür in unſrer Zeit auch die künſtleriſchen Vorausſetzungen, ſo war damit noch keineswegs geſagt, daß ſich die Muſik in unmittelbaren Gegenſatz zu dieſer unſrer Zeit zu ſtellen brauchte. Auch dies hat noch einen beſonderen Grund: Die immer ſelbſtändiger werdende Stellung der Muſik innerhalb des deutſchen Geiſteslebens bewirkte, daß der Muſik die materiellen Mittel gegeben waren, ſich geradezu unabhängig zu machen. So konnten die modernen Künſtler mit dem Anſpruch auftreten, lediglich der Kunſt, und zwar eben der von ihnen vertretenen Kunſt wegen beachtet zu werden, ganz gleichgültig, ob dieſe den Abnehmern, dem Publikum, zuſage oder nicht. Man denke ſich die Neue Muſik in eine Zeit verſetzt, in der es für die Kunſt ſelbſtverſtändlich war, in enger Verbindung mit der ganzen Zeit zu ſtehen, zugleich die einzige Möglichkeit, um überhaupt gepflegt werden zu können. Sie hätte in dieſem Fall als mißglückter, rein künſtleriſcher Verſuch alsbald ihre Unbrauchbarkeit erſehen müſſen, wie es bei Einzelfällen innerhalb der Muſikgeſchichte ja öfters vorgekommen iſt. Die Neue Muſik hatte es beſſer oder, wenn man auch will, ſchlechter: Von den verſchiedenſten Seiten geſtützt — Preſſe, Verleger, Vereinigungen uſw. —, konnte ſie tatſächlich Jahre hindurch ein Scheinleben führen, bis es endlich dem Publikum doch zu dumm wurde, dieſer Kunſt den Rücken drehte und ſie als eine Angelegenheit betrachtete, die es ſo wenig anging wie manche wiſſenſchaftliche Disziplinen, die nichtsdeſtoweniger unter der Obhut des Staates ſtehen. Da nun aber die Kunſt, und ſonderlich die Muſik, denn doch etwas anderes iſt wie der Öffentlichkeit verborgene, trotzdem notwendige Wiſſenſchaften, ſo verſchwand dieſe Art neuer Muſik immer mehr aus dem eigentlichen öffentlichen Muſikleben, einen Erſatz vor allem im Rundfunk ſuchend, um aber auch dort bald genug auf Widerſtand von Seiten der Zuhörer zu ſtoßen. Zwar ſuchte ſich dieſe Art moderner Muſik immer mehr zu wandeln, einige ihrer einſtigen Führer ſind auch bereits bei ſoweit ganz „normalen" Verhältniſſen angelangt. Gerade von dieſer Art zeitgenöſſiſcher Muſik zeigte aber das Königsberger Muſikfeſt faſt ſo gut wie nichts, im Gegenteil wurde man mit Werken bombardiert, die, ſoweit ſie überhaupt künſtleriſch diskuſſionsfähig waren, einer bereits vergangenen Muſikanſchauung entſprangen, ſo daß eben mit allem Nachdruck die Forderung zu erheben iſt: Endlich einmal Schluß mit der künſtlichen Propagierung einer Kunſt, die zum Weſen der Muſik eine unhaltbare, muſikfeindliche Stellung einnimmt.

Gücklicherweiſe war dies nicht das einzige Ergebnis: Es zeigte ſich andererſeits, daß einige ſowohl ſeeliſch erfüllte wie künſtleriſch gekonnte Werke, die mit all dem, was man den heutigen Muſikgeiſt nannte, nichts zu tun haben, auf freudigſt mitmachende Zuhörer ſtießen, weil ſie eben ſeeliſch getroffen wurden. Dabei handelte es ſich um keineswegs außerordentliche Werke, aber eben um eine Muſik, wie ſie als ſolche bei aller Verſchiedenheit immer wieder verſtanden worden iſt: als ſeeliſch-geiſtiger Ausdruck des inneren Menſchen.

Die Auswahl der Werke entſprach alſo keineswegs dem gegenwärtigen Stand der modernzeitgenöſſiſchen Muſik, was teilweiſe ſeinen Grund darin hat, daß der Muſikverein überlieferungsgemäß gerne gerade auch ganz junge, unbekannte Talente ſich äußern läßt. Nun iſt es heute aber ſo, daß die jungen Leute den Anſchluß an die raſch ſich entwickelnde moderne Muſik noch keineswegs gefunden und ferner die letzten zehn Jahre nur teilweiſe erlebt haben, ſomit gar nicht mehr recht wiſſen, worum es auch gerade im poſitiven Sinn ging. Es war z. B. an und für ſich außerordentlich zu begrüßen, daß zu knappen, ſcharf geformten Sätzen im

Sinne des 17. und 18. Jahrhunderts zurückgegriffen wurde, weiterhin ein wirkliches Kammerorchester aufzuleben begann, kurz, nach verschiedenen Seiten hin gespart wurde; wie auch das Bestreben als solches, den vielfach so unechten Gefühlsüberdruck der Vorkriegsmusik durch ein ganz natürliches, gewissermaßen entspanntes Gefühl zu ersetzen, durchaus zu begrüßen gewesen wäre, wenn nicht erstens das Kind mit dem Bade ausgeschüttet worden wäre, zweitens aber, und damit Hand in Hand gehend, die völlig entseelten Mittel einer entgleisten, rein verstandesmäßig hergestellten Kunst benutzt worden wären. Während nun aber die eigentlichen Führer der modernen Musik ihre Mittel dem harmonischen System wieder stark angenähert haben, sind jüngste Komponisten noch der Atonalität verpflichtet, vermengen diese aber mit dem heute sich immer stärker meldenden Ausdrucksbestreben. Sie wollen, mit den ganz kalt wirkenden Mitteln, Intensitätswirkungen der früheren Musik anstreben und wirken dadurch doppelt unangenehm. Welch breitspurige, aufgedonnerte Musik bereits wieder, in Orchesterwerken nicht zum wenigsten aufgedonnert durch das zum Prinzip erhobene Schlagzeug! Bezeichnend ist auch, wie mit dem Rhythmus in schnellen Sätzen umgegangen wird. Man sucht ihn künstlich zu steigern, zu überhetzen, kurz, Untugenden der Vorkriegsmusik kehren in anderer „Aufmachung" allenthalben wieder. Welch breite, formal angeschwollene Sätze! Oder man spielt immer wieder die gleichen Trümpfe aus, die sich soweit bewährt haben, in gewissem Sinn am auffälligsten eine Sinfonie (op. 12) von N. Lopatnikoff (geb. 1903 in Reval), der seine Schulung bei Toch deutlich spüren läßt. Toch war nie ein eigentlich reiner moderner Komponist, am ehesten ist er es noch im ersten Akt seiner uraufgeführten Oper „Der Fächer", allerdings im negativen Sinn. Ganz rein vertrat auch einzig der Prager Erwin Schulhoff das moderne Prinzip, und zwar in seinem Divertissement für Oboe, Klarinette und Fagott. Das sind scharf geformte, knappe Stücke voll Beweglichkeit, am besten dort, wo sie witzig karikierend gemeint sind, geistreiche Unterhaltungsmusik im modernen Sinn. Hier, auf diesem Gebiet, das keine seelischen Ansprüche stellt und stellen will, hat ja auch die moderne Musik ihr Bestes gegeben. Noch ein anderes Werk trat in diesem Kammermusikkonzert hervor, das Streichquartett des jungen Leipziger Komponisten Wolfgang Fortner. Es ist bezeichnend, daß die gepfefferte Energie des Scherzo verstimmen kann, weil sie unglaubhaft wirkt, so etwas aber wie der schön geformte und stark gefühlte erste wie vor allem der geradezu in sich versenkte zweite Satz erwecken wirklich Hoffnungen; eines der besten Werke des ganzen Festes. Immer noch unentschieden bleibt Wilhelm Maler, der dieses Mal mit einem Concerto grosso für Kammerorchester vertreten war; es wirkt unrein im oben angegebenen Sinne. Noch weniger befriedigten ein ähnliches Werk (op. 8) von Paul Groß sowie ein Streichquartett von E. G. Klußmann, und zwar gerade durch ihre Unentschiedenheit. Nicht, daß diese gemilderte Art der Modernität mehr störte, aber sie sagt auch nichts Tatsächliches, man stößt wieder auf eine Art Mache, die von wirklichem Können noch weit entfernt ist. Und was soll erst ein Werk wie die Suite für kleines Orchester op. 28 von Hans Ebert, einem 1889 geborenen Komponisten, der zergrübelte, überall und nirgends wirklich verhaftete Musik schreibt! Und vollends die geradezu katastrophalen Werke im letzten Orchesterkonzert. So etwas wie die dilettantische, anmaßende, dick und schleimig dahinfließende Sinfonia fugata eines Wladimir Vogel (geb. 1896) gehört auf keinen Fall an ein Tonkünstlerfest, ebensowenig die Sinfonietta des blutjungen, vielleicht ganz begabten Heinz Schubert, und was erst das Violinkonzert des Virtuosen Stefan Frenkel an diesem Orte wollte, darf gefragt werden.

Von den Instrumentalwerken, die nur dem innern Zug eines echten Musikantenherzens folgten, stand am höchsten die Violoncello-Sonate op. 24 von Wolfgang von Bartels, ein frohbewegtes Werk von sicherer Haltung, temperamentvoll in den schnellen Sätzen, innig in den getragenen Teilen. Diese innere Frische erreicht leider Hans Gál in seiner Sinfonietta op. 30 nicht, trotz der Rückkehr dieses Komponisten zu der angestammten österreichischen Musiksprache. Die Einfälle sind oft köstlich, aber auch Gál hat leider die Knappheit des modernen Stils wieder vernachlässigt und wird unnötig breit. Stärker hält Gerhart von Wester-

mann in ſeinen Orcheſter-Intermezzi das Ganze beieinander; ebenfalls eine Muſik von geſundem, natürlichem Ausdruck, die ſich weitab von der modernen Linie bewegt.

Iſt ſchon an dieſen Werken zu erkennen, daß es heute ohne weiteres und auch von Seiten jüngerer Komponiſten möglich iſt, der modernen Muſik ohne weiteres den Rücken zu kehren, ſo zeigte ſich dies noch viel eindrucksvoller auf dem Gebiete der Vokalmuſik. Des Königsberger Komponiſten Otto Beſch Adventskantate auf Worte der Bibel für gemiſchten Chor, Bariton, Sopran und Orcheſter wäre heute auch an einem anderen Orte als der Heimat des Komponiſten ein durchſchlagender Erfolg geworden, und zwar einzig deshalb, weil ein echter, ehrlicher ſeeliſcher Ton ohne weiteres bei einer ſo ſchönen künſtleriſchen Formung zu treffen weiß. Da nun heute das Seeliſche Ausnahme, Problematiſches und ſeeliſch Mangelhaftes hingegen das Übliche iſt, mußte das Werk, deſſen Bedeutung keineswegs überſchätzt ſei, einen um ſo freudigeren Widerhall finden. Möge denn dieſe Adventskantate wirklich die Ankunft einer neuen, ſeeliſchen Zeit in der deutſchen Muſik anzeigen, auf daß gerade auch die Worte: „Das Volk, ſo im Finſteren wandelt, ſiehet ein großes Licht" ſymboliſch ſeien. Gerade von dieſer Stelle an dringt ein immer wärmer werdender Sonnenſtrahl durch die ganze Muſik, ein geradezu herrlicher Vorgang. Und glücklicherweiſe ſtand dieſes Werk hinſichtlich Wärme — der Sonate von Bartels wurde bereits gedacht — nicht allein da. Auch die vier reizvollen, überaus fein gearbeiteten Kammerchöre von Alfred Fiſcher, dem ausgezeichneten Krefelder Muſiker, erwärmten nebſt dem humoriſtiſchen Chor von H. M. Wette ohne weiteres, alles Muſik, die mit der heutigen nichts zu tun hat. Wie unvorteilhaft ſticht neben all dieſen Werken ſo etwas wie die mit den letzten Mitteln gearbeitete Trilogia sacra des Deutſch-Belgiers R. Oboussier ab, die der große Erfolg des Feſtes hätte werden ſollen, aber wirklich wie der Rieſe hinfiel. Welche Verheerung hat da die ganze heutige Einſtellung zur Muſik bei einem durchaus geiſtigen, ernſten und zweifellos begabten jungen Komponiſten angerichtet!

Überhaupt ſtand's mit der ganzen ſonſtigen modernen Geſangsmuſik nicht gut. Denn was Alban Berg und ein Alf Juergenſohn in ihren Geſängen boten, iſt die Hinfälligkeit ſelbſt. Höher ſteht die Kantate „Der Tod des Ödipus" des Schweizers Konrad Beck, der, zwar keineswegs eigentlich modern, ſcharf gefaßte, ſachliche und ſchlagfertige Muſik mit ſchönen Einzelheiten ſchreibt, die leider etwas nüchtern wirkt.

Man ſieht, die Poſitiva ſind durchaus auf der Seite einer Muſik zu buchen, die einfach Muſik im hergebrachten Sinne ſein will. Soll's denn auch wieder zu einer Muſik kommen, die zu den Menſchen ſpricht, ſo gibt's auch keinen anderen Weg als den: zur Seele zurückzukehren, die dann auch immer vernehmlicher ſagen wird, was ſich von den modernen Mitteln noch brauchen läßt.

Iſt das künſtleriſche Gleichgewicht wiederhergeſtellt, dann wird auch eine Oper wie das uraufgeführte Operncapriccio in drei Akten von Ernſt Toch: „Der Fächer" zu den Unmöglichkeiten gehören. Man darf ruhig ſagen, daß das Werk trotz des ſogenannten Erfolges künſtleriſch durchfiel. Hieran trägt wiederum vor allem die ganze Einſtellung zur Muſik und zur Oper im beſonderen die Schuld, eine Einſtellung, die ſich heute zudem überlebt hat. Schade um das ſaubere Textbuch F. Lions, das durch die Muſik völlig verdorben worden iſt. Es geht um zweierlei: Erſtens um das ewig Menſchliche, daß eine junge Witwe nicht ſchnell genug dem neuen Mann ſich in die Arme werfen kann, ein Stoff, der bei der originellen chineſiſchen Einkleidung eigentlich ein ganzes Stück hätte füllen können. Es wird aber zweitens der Einbruch der neuen, europäiſchen Ziviliſation in China auf groteske Art in das Stück eingeführt, ein Einbruch nun, den Toch mit Hilfe von Jazzorgien mit einer derart ordinären Übertreibung ſchildert, daß ſeine künſtleriſch-ethiſchen Aktien ſelbſt bei ſeinen nächſten künſtleriſchen Freunden einen Börſenſturz erlebt haben dürften. Wozu die übertreibende Spielleitung des Leipziger Jonny-Gaſtſpiel-Regiſſeurs Brügmann noch ein reichliches Maß beitrug. Derartiges haben wir nun glücklicherweiſe hinter uns. Kurz, eine verfehlte Spekulation. Daß Toch aber den textlich entzückenden erſten Akt dadurch verdarb, daß er ſtatt einer echten, ſeeliſchen

Kulturſchilderung jene ſpritzige, inhaltslos neben der Handlung dahinſpazierende Muſik ſchrieb, die das Opernſchreiben zu einer Angelegenheit von Klatſchbaſen macht, das iſt ihm mindeſtens ebenſo zu verdenken. Wieder anderen „Stil" hat der dritte Akt; hier wird Toch plötzlich melodiös ſo im früheren Sinn. Ja, ja, in dieſer Art wird heute Kunſt getrieben von erſten Vertretern einer neuen Kunſt nebſt obligater Sachlichkeit!

Noch eine andere Oper war zu hören, Alban Bergs an zahlreichen Bühnen zur Aufführung gebrachter „Wozzek". Ich wüßte kaum etwas, was auf mich einen widerwärtigeren Eindruck gemacht hätte als dieſes Werk, das, ſchon vor zwölf Jahren geſchrieben, die Schönbergſchen Mittel mit dem ganzen übertriebenen Nachdruck eines Nachromantikers zur Anwendung bringt und etwa die Eindrücke eines Irren vermittelt, der ſcheinbar ſo tut wie ein Normaler und doch alles ganz anders meint. Einfach gräßlich, beglückwünſche auch jeden, der mit derartiger „Ausdruckskunſt" etwas Brauchbares anfangen kann. Dabei dieſe genialen, ganz aus ſich ſelbſt wirkenden Szenen Büchners, die auch durch dieſe Muſik nicht totzubringen ſind. Die Aufführung des Werkes war über alles Erwarten gut, glattweg ausgezeichnet und bedeutend über der des „Fächers" ſtehend. In W. Ladwig beſitzt Königsberg z. Zt. einen ungemein lebendigen, ſicheren Dirigenten moderner Werke. Überhaupt zeigte ſich Königsberg muſikaliſch derart ausgezeichnet gewappnet, daß an eindringlichem Lob nicht geſpart werden darf. Ein Scherchen mit ſeinem famoſen Rundfunkorcheſter als Feſtdirigent, treffliche Chöre unter den Muſikdirektoren H. Hartung und O. Groke und das ausgeglichene ſtädtiſche Orcheſter unter Ladwig, wohl, dieſe Stadt kann die größten Muſikfeſte mit Sicherheit bewältigen. Der großen Zahl teilweiſe erſter Soliſten einzeln zu gedenken, geht hier nicht an.

Einen beſonderen Nachdruck erhielt das Feſt durch nicht weniger als drei Vorträge, die von Scherchen und Keſtenberg über Kriſen im Muſikleben und von Prof. Dr. Wollenberg über die urheberrechtliche Stellung des Bearbeiters. Scherchen ging von dem Einbruch der Induſtrie (Rundfunk, Tonfilm, Schallplatte) aus, dem entgegenzutreten, nur durch einen Zuſammenſchluß der ganzen Muſiker möglich ſei. Wie dies im einzelnen geſchehen könne, wurde allerdings nicht geſagt. Bemerkenswerter war das Bekenntnis zu der früheren Art geſellſchaftlichen Muſizierens, das unſer Konzertleben zur Blüte gebracht habe. Der Wunſch kommt etwas ſpät, denn die Art, wie gerade die modernen Muſiker auf dem bürgerlichen Konzert herumhackten und es lächerlich zu machen verſuchten, haben wenigſtens Leute mit einem etwas beſſeren Gedächtnis, als es heute erwünſcht iſt, nicht vergeſſen. Scherchen hätte auch noch hinzufügen können, daß die von ihm ſo ſyſtematiſch bis zum letzten Unſinn (Vierteltöne) propagierte Neue Muſik zur Entfremdung breiter Kreiſe von der ernſten Muſik ihr reichlich Maß beigetragen habe. Seit die modernen Vertreter der Muſik zu allem hin der Jazzerei ſich ergeben haben und froh wären, einen wirklichen Schlager ſchreiben zu können, iſt die Achtung vor der Muſik als einer hehren Kunſt ganz bedeutend geſunken, und zwar in allen Kreiſen. Wenn nun Scherchen der philoſophiſche Doktorhut der Univerſität Königsberg gerade auch für ſein rückhaltloſes Eintreten für die auf alle Tradition verzichtende moderne Muſik aufgeſetzt worden iſt, ſo ſtutzten wir hierüber gerade im Hinblick auf Königsberg, weil dieſe gefährdete Stadt wie keine andere allen Grund hat, das hochzuhalten, was Deutſchland mit zu ſeiner einſtigen Größe verholfen hat, die wahre deutſche Muſik, ein ſchärfſter Gegenſatz zu der niedrig internationaliſierten modernen, mit der wir uns obendrein vor dem Ausland blamieren. Wir ſchätzen einen Scherchen in ſeiner Art ſehr, der Königsberger Doktorhut aber gerade auf ſeinem Kopf, das klingt faſt wie Dreigroſchenoperſchlager — die Scherchen ja auch im Konzert zur Aufführung bringt — in der Neunten Sinfonie. Daß der ausgezeichnete Dirigent auch noch ſeiner wiſſenſchaftlichen Leiſtungen wegen — ſein vor einem Jahre erſchienenes Dirigierbuch — „doktoriert" wurde, iſt denn doch beinahe ein ſchlechter Witz. Wer ſoll denn noch zwiſchen Wiſſenſchaft und Kunde, den der Praxis abgewonnenen Erfahrungen eines intelligenten Praktikers, unterſcheiden können, wenn nicht Sie, meine hochgelahrten Häupter? Es iſt ſchon ſo und man ſieht's an allen Ecken und Enden: gerade auch das ganze geiſtige Deutſch-

land ist in seinen Grundvesten erschüttert, für eine Stadt wie Königsberg und die Ostmark noch besonders gefährlich.

Ungleich höher als die etwas flüchtigen Ausführungen Scherchens standen die Prof. Kestenbergs, der mit knappen Strichen ein Bild des gegenwärtigen Musik-Deutschlands und seiner Aufgaben zeichnete, wie es besser kaum geschehen kann. Hörten wir nur immer so echte deutsche Töne aus Berlin, es würde doch erheblich anders aussehen. Mit Nachdruck wies Kestenberg z. B. darauf hin, daß es in der Musik unerschütterliche Ursymbole (Bedeutung der Intervalle usw.) gebe, ein Wort, das allein genügt, um den Widersinn der ursprünglichen modernen Musik zu kennzeichnen. Oder wer unterschriebe lieber als wir, daß in der Musik sich alle Parteien finden müßten. Indessen, der Vortrag, der in den Worten ausklang, daß die Zukunft Deutschlands von seiner Musik abhängig sei, war derart reich, daß auf Vereinzeltes einzugehen ein falsches Bild gäbe. Den dritten, wichtigen Vortrag wird man wohl bald im Druck lesen können.

In der Hauptversammlung wurden dieses Mal weniger wichtige Fragen behandelt. Statt des erkrankten ersten Vorsitzenden S. von Hausegger präsidierte der zweite, der von der theologischen Fakultät Königsberg zum Ehrendoktor ernannte Prof. W. Klatte, über dessen Ernennung wir uns mit den anderen Musikern herzlich gefreut haben. Das nächste Fest findet voraussichtlich in Mannheim statt.

Ein Musikfest in Königsberg hat außer dem künstlerischen Zweck noch einen anderen: Nicht genug Deutsche können diese vom Mutterland so brutal abgeschnittene Provinz kennen lernen, um mit eigenen Augen schauen zu können, wie wichtig sie für Deutschland ist und es jeden Preis gilt, sie lebenskräftig zu erhalten. Bei den festlichen Empfängen wurde denn auch von Seiten des Oberbürgermeisters wiederholt davon gesprochen und ich glaube, es wird wenig Besucher des Festes gegeben haben, die nicht der von so vielem Großen kündenden Stadt mit seiner herrlichen Ostsee-Umgebung eine Art Treuschwur abgelegt haben. Einen freundlichen Empfang bereitete auch die Ostmarken-Rundfunkgesellschaft, bei dem Scherchen mit einem Experiment besonderer Art aufwartete: Von drei verschiedenen Stellen aus wurde ein älteres Musikstück zugleich gespielt, ein Mittel, um Werke wie z. B. Mozarts Musik für vier Orchester derart zu Gehör zu bringen, daß jedes einzelne Orchester von einer anderen Seite gehört wird. Künstlerisch nicht sonderlich hochstehend, gehört das vom herrlichsten Pfingstwetter begünstigte Königsberger Musikfest zu den schönsten im ganzen letzten Jahrzehnt.

Richard Wagner: Ein unbekannter Brief.

Mitgeteilt von Seb. Röckl, München.

Der am 24. Mai 1864 zum Intendanten der Hofmusik ernannte Baron Perfall wurde auf Wagners Empfehlung am 30. Dezember 1867 auch mit der Leitung der Geschäfte bei der kgl. Hoftheaterintendanz betraut. Die Bedenken, welche sich seiner Wahl entgegengestellt hatten, bezogen sich auf „ein allseitig mangelndes Vertrauen in seine Befähigung und seine Kenntnis". Doch diesen Bedenken hatte Wagner durch den Hinweis begegnen zu dürfen geglaubt, daß zunächst nur der sorgfältige und zuverlässige Verwalter nötig sei, als welchen sich Perfall bereits bewährt hatte, und „der gute Wille zu redlicher Hilfe und verständiger Ausführung" seiner Anordnungen bei der bevorstehenden Einstudierung der „Meistersinger von Nürnberg". Doch da sollte der Meister bald erfahren, daß er es nicht nur mit einem Unfähigen, sondern auch noch Widerspenstigen zu tun habe. Seiner Empörung über den völlig enttäu-

schenden Intendanten gibt er in folgendem unbekannten, an Hofrat Düfflipp gerichteten Brief vom 3. Juli 1868 vernichtenden Ausdruck:

„Hochverehrter Rat und Freund!

Ich bin seit meiner Rückkehr nach Triebschen[1] erkrankt und befinde mich infolge eines andauernden gastrisch nervösen Fieberzustandes und der damit verbundenen Nachtschweiße immer schwächer. Ich beklage dies namentlich deshalb, weil mir dadurch die nötige Stimmung entzogen wird, um Unserem erhabenen Könige nach den in seiner Art so großen und einzigen Ereignissen der letzten Tage[2] in der Weise zu schreiben, wie mein Herz es verlangt. Ich wünsche Sie daher hiermit gebeten zu haben, S. Majestät von dem Grunde meiner Verzögerung geeignete Mitteilung zu machen.

Noch ein anderer Grund nötigt mich aber, mich der Anstrengung des Schreibens an Sie zu unterziehen: dieser ist zum Teil pathologischer Art; ich wünsche eine große Bekümmernis, welche auf mir lastet, los zu werden, um mich wenigstens für heute eines besseren Nachtschlafes zu versichern. —

Ich sandte am 1. Dezember vorigen Jahres Herrn Hans Richter nach vorangegangenen Übereinkünften mit einem Brief an Sie sowie einen zweiten an Hrn. v. Perfall nach München, denen nach ich meines Schützlings gute Dienste als — quasi — Volontär für das Studium der Meistersinger anbot und dabei ausbedang, daß nach der Aufführung dieses Werkes man sich des ausgezeichneten Musikers durch Anstellung als kgl. Musikdirektor versichern möchte, weil dadurch jedem Bedürfnis der kgl. Musikdirektion nach meinem wahrhaftigsten Ermessen auf das zweckmäßigste abgeholfen sein würde.

Als ein besonderes Gnadengeschenk für die Meistersinger erbat ich mir zuletzt von S. M. die Ankündigung der Anstellung Richters am Tage der ersten Aufführung des Werkes, zu dessen Gelingen er so unermeßlich viel beigetragen hat. Da die Erfüllung meiner Bitte ausblieb, muß ich annehmen, daß Unserem allergnädigsten Herrn davon abgeraten worden ist.

Dies setzt mich notwendig in die Lage, diese Bitte unter keiner Art von Modifikation wiederholen zu können.

Doch hatte ich Hrn. Richter mein freiwilliges Versprechen gegeben, ihn nach dem Studium der Meistersinger keinesfalls in der sonderbaren Lage zu lassen, in welche ihn zu entlassen nur sein enthusiastischer Wunsch, in meinem Werk mitzuhelfen, mich hatte bestimmen können. Herr Richter ist, wie alle feurigen, wahrhaft talentvollen Menschen, namentlich auch mir gegenüber so bescheiden, zu erklären, wenn er mir dadurch nützen könne, gern noch einige Jahre in der jetzigen Stellung auszuhalten. Allein ich bin durch die neueste Weigerung oder Verschiebung, namentlich auch der dafür angegebenen Gründe wegen, wahrhaft beleidigt. Es ist eine Unverschämtheit der Intendanz, von schwierigem Orchester und ähnlichen Dingen zu reden, welche ich alle besser und richtiger weiß als sie. Nur ich kann ein Urteil über die Tüchtigkeit und Verwendbarkeit eines gebildeten Musikers sowie seine Stellung zu anderen Künstlern abgeben. Außerdem muß man Wort halten. Ich wiederhole demnach meine Bitte um Richters Anstellung nicht; muß Ihnen aber ankündigen, daß, wenn Richter nicht bis zum Eintritt dieser Sommerferien zum kgl. Musikdirektor mit fl 1200 Gehalt ernannt ist,[3] ich mich verpflichtet fühle, um seine vollständige und sofortige Entlassung aus seiner (jedenfalls doch nur provisorisch gemeinten) jetzigen Stellung mich von neuem an die Gnade Sr. Majestät zu wenden, um für eine ihm gebührende Anstellung anderswo alsbald und schnell Sorge tragen zu können. Sie glauben wohl, daß ich einen Menschen zu empfehlen wissen werde, dem ich, als Herr v. Bülow am Morgen der ersten Aufführung sich sehr krank fühlte, mit vollem Ver-

[1] 24. Juni 1868.

[2] erste und zweite Aufführung der „Meistersinger" 21. und 28. Juni.

[3] am 10. Sept. 1868 wurde Richter Hofmusikdirektor.

trauen die Leitung dieses Werkes am Direktionspulte überlassen hätte, wozu er sich selbst vollkommen bereit erklärte. Schaffen Sie sämtliche Brüder Lachner her: keiner würde es sich getraut und keinem es ich überlassen haben!

Was Dr. Hallwachs betrifft, so gebe ich Ihnen gegenüber den anonymen Briefen, welche man für Sie von München aus in Stuttgart besorgen ließ, folgende mir genau bekannt gewordenen Data aus seinem Leben. Als feuriger und vermögender Dr. iuris faßte er die Leidenschaft für das Theater: er übernahm in Riga, später in Mainz die Theaterdirektion, trieb dies mit unbesonnenem Eifer und Splendidität, so daß er dabei den größten Teil seines Vermögens verlor und schließlich in Verlegenheiten geriet, welche ihm die selbständige Theaterführung verleidete. Älter und besonnener benützte er seine wissenschaftliche Bildung und beim Theater gewonnene Erfahrung zur Übernahme der Regie, zuletzt in Stuttgart. Über sein dortiges Verhalten ist mir von einem glaubwürdigen Freund die allerbestimmteste Anerkennung zugekommen. Ich und alle haben ihn hier als einen „anständigen“ Menschen von feinstem Ehrgefühl kennen gelernt. Er suchte vor allem — wie er sich ausdrückte — das Glück, unter meiner obersten Anleitung ein neues Werk von mir in Szene zu setzen. Dies genügt ihm auch jetzt; denn er erklärte mir zuletzt, daß, wenn sein Verhältnis zur Intendanz und ihr Benehmen gegen ihn so fortdauern sollte, wie es in dem bisherigen provisorischen Engagement von ihm empfunden worden ist, er lieber ein Jahr hungern würde. Nun, dafür würde ich ihn zu schützen wissen; denn ich bin bereit, nach vollster Wahrhaftigkeit ihm öffentlich das Zeugnis auszustellen, daß er der beste, umsichtigste und zuverlässigste Opernregisseur ist, den ich noch bei einem Theater je angetroffen habe.[1] — Wie sich dieses durch die Gerechtigkeit von mir erforderte Zeugnis im Zusammenfall mit seiner Abweisung vom Münchener Hoftheater ausnehmen würde, lasse ich dahingestellt sein. Wie es mir dünken müßte, wieder mit einem Theater zu tun zu haben, bei dem ich — trotz äußerster persönlicher Abmüdung — nie wahre Präzision und Sicherung gegen stets neu überraschende Nachlässigkeiten erreichen konnte — das, hochverehrtesterFreund, sagen Sie sich selbst! —

Wie aber stets dieses kleinliche Mäkeln, Verhindern, Erschweren statt des erwarteten freien und offenen Entgegenkommens und vertrauungsvollen Eingehens auf meine sehr behutsamen, auf das allmähliche Erstarken der Anstalt einzig zielenden Vorschläge auf mich, meine Stimmung, meine Gesundheit wirken muß, das scheine ich allerdings erst durch mein völliges Erliegen der Welt, ja sogar meinen Freunden deutlich machen zu müssen. Welche Geduld, welchen Kampf gegen den wachsenden Unmut, welchen Ärger mich meine drei Besuche dieses Jahres in München kosteten, wissen nur sehr wenige! Ich mag und kann es nicht wiederholen: nicht die glorreichsten Erfolge, nicht die ungeträumtesten höchsten Ehren können die Folgen davon abwenden. Mit einem endlich boshaft gemachten Dummkopf zu tun zu haben, der, wenn man seine begangenen Betisen wieder gut zu machen sich bemüht und dafür fortwährend nur an seine Freundschaft appelliert, hierin endlich noch Beeinflussungen seiner Autorität und Gott weiß was? suchen zu müssen glaubt — das geht über das mir bestimmte Maß des Erträglichen. Nun! Gott segne alles! —

Sobald ich wieder genesen bin und einige frohe Stimmung für die Zukunft wieder fühle, wende ich mich nun an den erhabenen Herrn meines Lebens, welcher nie — nie mehr von mir andres noch vernehmen soll, als was der Beleuchtung durch die hohe Ehrensonne wert ist, welche Er über mir aufgehen ließ. —

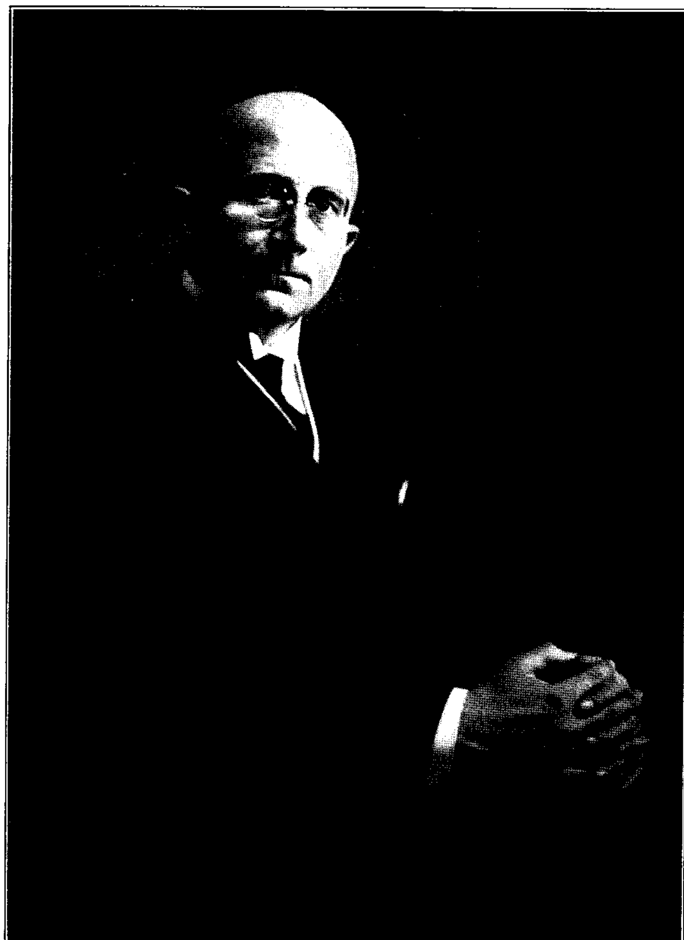
Leben Sie wohl, teuerster Freund! Tun Sie, was Sie können, denken Sie groß, wie es dem betrauten Diener eines so großherzigen Königs geziemt, und zweifeln Sie nie an der Dankbarkeit und Freundschaft Ihres ergebensten

Triebschen, 3. Juli 1868. Richard Wagner.“

[1] Perfall schreibt am 20. Juli 1868: „Die Inszenierung der Meistersinger kann für Hallwachs nicht als Probe gelten. Nicht er, sondern Wagner war der Regisseur.“



Arthur Prüfer
geboren 7. Juli 1860



Rudolf Mauersberger

der neue Kreuzkantor zu Dresden

Musikpädagogik im Rundfunk.

Vortrag im Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht am 28. 4. 1930 in Berlin, gehalten von Prof. Hermann W. von Waltershausen, Direktor der Staatl. Akademie der Tonkunst in München.

Mit der Inanspruchnahme drahtloser elektrischer Sendungen für das Postmonopol wurden die Programme der zu bildenden Sendegesellschaften in Deutschland seinerzeit unter die Aufsicht des Reichsministeriums des Innern und der Kultusministerien der Länder gestellt. Hierbei waren vor allem zwei Erwägungen maßgebend. Zunächst sollte die ergriffene Maßnahme schützend der Gefahr schweren Mißbrauchs, die nahe lag, vorgreifen. Erfahrungen, die man an dem monopolfreien Film gemacht hatte, mußten ohne weiteres zu der Erkenntnis führen, daß vollkommene Sendefreiheit die Möglichkeit einer kulturellen Vergiftung in sich tragen könnte. Ob eine Immunisierung gegen diese Gifte nicht ebenso eingetreten wäre wie scheinbar heute bereits in Amerika, bleibe dahingestellt. Wichtiger ist aber die positive Seite: man erkannte sehr früh, wenn auch nur dunkel und noch lange nicht mit der Klarheit, die wir heute bereits gewonnen haben, daß sich aus dem Radio ein Instrument der Volksbildung allerersten Ranges entwickeln könne. Man dachte hierbei wohl zunächst hauptsächlich an das gesprochene Wort, an belehrende Vorträge, vielleicht auch an die Übermittlung dramatischer und anderer Poesie und konnte wohl zweierlei nicht so ganz voraussehen, zunächst, welchen Umfang die Musik in den Programmen beibehalten würde, wie sehr eine rein auf das Akustische gestellte Übermittlung geistigen Gutes vom Ton abhängig bleiben würde, und ferner, wie stark die alte platonische Idee von der volks- und staatsgestaltenden Kraft der Musik in wenigen Jahren bei uns zum Problem werden würde. Heute wissen wir, daß die Musik im Rundfunk in der vordersten Reihe bleiben wird, trotz mancher Schwierigkeiten, die aus dem Wesen dieses neuen technischen Mittels heraus sich dem Musizieren entgegenstellen. Wir wissen auch, daß dieses gewissermaßen offiziöse Musizieren nur dann Berechtigung hat, wenn es volksbildnerische Bedeutung gewinnt. Volksbildung ist aber ein pädagogisches Problem. Somit führt uns die Rundfunkmusik sofort mitten in die Erziehung zur Musik und durch die Musik.

Die Aufgaben, die sich aus dem Rundfunk für die Musikpädagogik ergeben, lassen sich in vier Fragenkomplexe klar und eindeutig gliedern:

1. Was ist durch den Rundfunk für die musikalische Berufserziehung zu erreichen?
2. Welche Möglichkeiten ergeben sich für die Erziehung eines musizierenden Volks, also für die Dilettantenausbildung, für Hausmusik, Chorpflege und Verwandtes?
3. Welche Möglichkeiten liegen vor, die durch den Rundfunk erfaßten breiten Massen des Volks, verschiedener Stände, mannigfaltigster Vorbildung usw. für das Hören und künstlerische Genießen der Musik zu gewinnen? Wie ist es möglich, die Bildung der heute schon in Konzerten hörenden Kreise zu vertiefen und zu veredeln?
4. Was kann aus dieser Musikpflege auf breitester Basis für die Charakterbildung des Volks und der Volksgemeinschaft gewonnen werden?

Dazu treten noch einzelne Ergänzungsfragen, deren wichtigste wohl etwa folgendermaßen zu fassen ist: welcher Einfluß positiver oder negativer Art wird sich für den Berufsstand der Musiker ergeben? Welche Wege müssen beschritten werden, damit ein gesundes Verhältnis zwischen der großen neuen technischen Errungenschaft und der lebendigen Künstlerpersönlichkeit gewahrt bleibt? Viele andere Fragen, wie die nach den Möglichkeiten eines musikalischen Rundfunkstiles, nach dem Nebeneinander von Wort und Ton und Verwandtem werden daneben erscheinen und ihre Würdigung erfahren müssen.

Wenden wir uns dem ersten zu, der Ausbildung für den musikalischen Beruf! Wir stehen seit etwas länger als einem Jahrzehnt hier inmitten einer großen Aufwärtsbewegung. Was ist das wesentlich Neue? Zunächst eine grundsätzliche Umstellung in allen Methoden des Vokalen und Instrumentalen. Am wenigsten Bahnbrechendes ist bis jetzt noch auf dem Gebiete der Gesangspädagogik geleistet worden, während Klavier, Streichinstrumente, auch die Blasinstrumente unter dem Gesichtswinkel moderner Körpererziehung, natürlicher Berücksichtigung bewegungsphysiologischer Tatsachen und erhöhter technischer Anforderungen, die sich aus dem Schaffen ergaben, tatsächlich eine vollkommene Umwälzung erfahren haben. Darüber hinaus läßt man die Bildung des Dirigenten nicht mehr der Autodidaktik, sondern sucht solide handwerkliche Grundlagen. In kritischem Übergangsstadium befindet sich die Kompositionslehre, die sich erst langsam von überalterten Theoremen der Harmoniebegriffe und verstaubten Kontrapunktmethoden löst. Die Gehörbildung wird nicht mehr den zufälligen Resultaten im Spezialunterricht überlassen; sie sondert sich hingegen zu einem eigenen Fach ab, in dem die Studierenden der verschiedensten Einzelgebiete, sei es nun durch Chorsolmisationen, sei es auf Grund der Ideen Jaques Dalcrozes und anderer, die auf ihm weiterbauen oder neben ihm zu bauen versuchen, zu Gemeinschaften zusammengefaßt werden, die nicht weit entfernt von den Sing- und Spielkreisen der Jugendbewegung sind. Die Bedeutung der reinen Körpererziehung als Basis für alle Musizierenden wird täglich schärfer erkannt. Neben der rhythmischen Gymnastik erscheint die absolute Gymnastik, besonders geformt für die besonderen Zwecke, die bei Klavier, Streichern, Sängern und darstellenden Künstlern sich jeweils anders ergeben. Die Wichtigkeit richtiger Atmung wird nicht nur für den Gesang und die Darstellung, sondern auch für den Instrumentalisten betont. An der Spitze steht aber der Gedanke der universellen Bildung für alle musikalischen Berufszweige. Die Zersplitterung der Musikerschaft, die aus dem Spezialistentum des 19. Jahrhunderts entstanden war, soll in dem Sinne großer umfassender Vorbilder, wie dieser sich etwa in der Persönlichkeit Joh. Seb. Bachs ausprägt, überwunden werden. Dieses Ziel wird auf die Dauer nur zu erreichen sein, wenn die strenge Abkapselung zwischen dem Hauptfach und den zahlreichen Pflicht- oder Nebenfächern zu lauter Einzelzellen beseitigt werden kann.

Was vermag hierzu der Rundfunk zu leisten? Direkt wohl nicht allzuviel. Man braucht sich nicht die Anschauung über das sklavische Abhängigkeitsverhältnis des Musikschülers vom Lehrer zu eigen zu machen, wie diese etwa Frank Wedekind in seiner „Franziska" propagiert. Aber im übertragenen Sinne wird doch immer das gelten, was Plato im Gastmahl seinen Sokrates über das Verhältnis von Eros und Erziehung sagen läßt. Zum mindesten gilt dies für die Kunst. Auf zahlreichen außerkünstlerischen Gebieten der Erziehung liegt der Schwerpunkt auf der Übermittlung von Erfahrung und Wissensstoff. Die Kunst ist die Domäne der Phantasie und ihre Erziehung wird immer auf dem persönlichen Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler aufzubauen sein. Man muß nur die Psyche des jungen Musikers wirklich kennen, um zu wissen, daß hier jede Schematisierung — und dies wird bei dem geschicktesten „Funkspruch an alle" nicht ganz zu vermeiden sein — von Übel ist, und zwar aus zwei Gründen. Zunächst ist jeder Schüler aus zahlreichen menschlichen und künstlerischen Ursachen ein Spezialfall und ferner glaubt er wiederum dem Lehrer nur, wenn er sich als Spezialfall behandelt fühlt. Die leise Kälte, die sich durch die objektivierende Kraft des Rundfunks stets ergibt, taugt deshalb am wenigsten für die musikalische Erziehung, soweit der eigentliche Kernpunkt der pädagogischen Tätigkeit berührt ist.

Dies läßt sich ganz allgemein sagen. Im besonderen zeigt sich ohne weiteres, daß man Klavierunterricht oder jeden anderen Instrumentalunterricht nur am Instrument, Gesangsunterricht nur in der Wechselwirkung von Vormachen und Nachmachen durchführen kann. Bleibt also zunächst der Theorieunterricht. Wenn der Schüler bereits ganz ausgezeichnet hört, so kann man ihm vielleicht manches durch den Funk übermitteln. Viel können wir uns aber auch hiervon nicht versprechen. Vor allem fehlt gerade hier das Wichtigste, die Möglichkeit für den

Schüler, zu fragen oder seinerseits Vorschläge zu machen, die dann wieder eine Kritik seitens des Lehrers erfahren können. Am ehesten wird die heute in ihrer Wichtigkeit für die Zusammenfassung der Bildung immer mehr erkannte allgemeine Musiklehre einer Darstellung in Funkvorträgen zugänglich sein. Gehörbildung, rhythmische Gymnastik und reine Gymnastik lehrt man vielfach durch das Radio; aber auch hier fehlt die Möglichkeit der Kontrolle durch den Lehrer, welche bei allen diesen drei Gebieten unumgänglich notwendig ist.

Trotzdem wird die Musikerziehung viel aus dem Radio gewinnen können, und zwar auf Gebieten, die sich als natürliche Ergänzung des eigentlichen Unterrichts ergeben. Selbstverständlich können wir Musikgeschichte, Stillehre und so manches andere, das für die Allgemeinbildung unendlich wichtig ist, hier geben. Gerade die Möglichkeit, Musik und Wort zwanglos nebeneinander zu stellen, erschließt der formalen oder stilistischen Analyse ein weites Feld. Darüber hinaus ist der Weg vorgezeichnet, durch systematische Programmaufstellungen lehrhaften Charakters dem Schüler unvergleichlich viel mehr Literaturkenntnis zu verschaffen, als je durch den Konzertsaal oder das private Partiturstudium zu erreichen ist. Aber hierbei hüte sich der junge Dirigent davor, am Lautsprecher Taktierübungen zu machen! Er kann vielleicht manches lernen, vor allem begleiten; gerade dadurch ist aber schon ausgesprochen, wo die Gefahr liegt. Der Schüler, der sich an der gehörten Musik und seinen Schlagkünsten erwärmt, bildet sich schließlich ein, zu führen, während er in Wirklichkeit im Schlepptau ist. Und eine schlimmere Eigenschaft gibt es für den Dirigenten nicht als die letztere, das Sichführenlassen von der Musik, das den Kapellmeister in einen Tänzer verwandelt.

Dazu kommen noch Instrumentenkunde und Instrumentationslehre. Erschöpfendes wird hier aber erst zu leisten sein, wenn einmal die Veränderungen des Klangbildes, die heute noch jedes Partiturbild entstellen, ausgeschaltet sind. Wer heute ausschließlich auf Grund von Radioorchester und Partiturnachlesen am Lautsprecher instrumentieren lernen wollte, würde auf bedenkliche Irrwege groteskester Art geführt werden.

Andere, bedeutsamere Möglichkeiten müssen aber unterstrichen werden. Es gibt kein schärferes und sichereres Kontrollmittel für die musikalische Leistung, soweit es sich um deren technische Qualität handelt, als wie die Rundfunkübertragung. Am deutlichsten erscheint dies beim Sänger. Die kleinsten Unreinheiten der Tonhöhe, jedes Drücken und Spannen, auch jedes falsche Verhauchen, jede unrichtige Atemführung, überhaupt alles, was der Gesanglehrer zu rügen hat, erscheint hier in der Übertragung so plastisch und für jedermann erkennbar, wie niemals bei dem dreidimensionalen Musikhören. Auch jede rhythmische Unsauberkeit wird verschärft wahrgenommen. Der kundige und geübte Hörer kann, wenn er pädagogische und funkische Erfahrung besitzt, ganz das gleiche beim Instrumentalisten nachweisen. Wer sich mit den Zusammenhängen zwischen Bewegungsphysiologie und Tonerzeugung beschäftigt hat, erkennt hier beim Pianisten oder Geiger ohne weiteres, was in den Muskeln vorgeht, ob verkehrte Spannungen, falsche Überlockerungen oder Ähnliches vorliegen. Man hört jede falsche Note, alle sonstigen technischen Mängel; die Richtigkeit oder Unrichtigkeit der musikalischen Zeichnung tritt dazu mit ganzer Schärfe hervor. Der Lehrer hat also eine vielfach vergrößerte Kontrollmöglichkeit über den Schüler, wenn er ihn durch das Mikrophon abhört. Auch der Schüler kann viel durch dieses Abhören seiner Studiengenossen lernen, die er einmal im Senderaum, einmal am Lautsprecher beobachtet. Schade, daß man sich im Rundfunk nicht selbst hören kann! Welche Möglichkeiten für die künstlerische Selbstkritik würden sich hier ergeben! Wir wissen, was Sänger an Schallplattenaufnahmen ihrer Stimme, was Sänger, Sprecher und Darsteller an der Reproduktion ihrer Erscheinung in Film und Tonfilm lernen. Leider kommt der Schüler selten in diese glückliche Lage. Wenn der Apparat erfunden sein wird, durch den wir billig und ohne besondere Kunstfertigkeit Gesang und Spiel des Schülers jederzeit aufnehmen, ihm vorführen und unter Umständen auch für ein pädagogisches Archiv konservieren können, dann wird eine neue Aera des Musikunterrichts beginnen. Dieses ist zunächst ein Schallplattenproblem. Aber Rundfunk und Schallplatte sind eng

verwandt. Wer weiß, wie lange es noch dauern wird, bis wir Rundfunksendungen auf Flaschen ziehen können!

Immerhin ergeben sich also für den Unterricht an den werdenden Berufsmusiker mancherlei Aktiva, wenn wir auch vor einer Überschätzung hier warnen müssen, teils aus grundsätzlichen Erwägungen, die immer bestehen bleiben werden, teils aus solchen, die dem gegenwärtigen Stand der Rundfunktechnik entspringen.

Vieles von dem, was für das musizierende Volk, für die Dilettanten zu sagen ist, wurde bei der Betrachtung der Berufsbildung bereits ausgesprochen und braucht hier nicht mehr wiederholt zu werden. Instrumentalunterricht oder Gesangsunterricht kann man auch für diese Zwecke durch den Funk nicht geben. Dagegen kann man hier vielleicht theoretische Kurse durchführen und sogar Harmonielehre, Kontrapunkt und Formenlehre treiben, da es sich ja um etwas anderes als bei der Berufsausbildung, um eine Einrichtung viel allgemeinerer Art handelt. Ob man dies allerdings tun soll, müssen wir später aus einem anderen Gesichtspunkt heraus noch betrachten.

Eine nach pädagogischen Gesichtspunkten gestaltete Programmaufstellung ist auch hier von höchstem erzieherischen Wert. Darüber hinaus ist manches unternommen worden. Man hat Hausmusikstunden eingerichtet, in denen man durch einleitende Vorträge versucht hat, das häusliche Musizieren wieder zu beleben, und anschließend Musterbeispiele guter Hausmusik aufgeführt hat. Ob dadurch schon viele zu neuer Hausmusikpflege geführt worden sind? Ob man diesen Weg beschreiten soll und ob nicht vielleicht hier Absichtlichkeit verstimmt? Wir werden uns auch mit dieser Frage später noch zu beschäftigen haben. Sehr gut sind die Vorspielstunden für die musikbeflissene Jugend mit Musteraufführungen von pädagogischer Literatur im weiteren Sinne. Das regt an, weil die Kinder hier lernen, daß ihr Lehrstoff auch einer höheren Gestaltung fähig ist und dadurch gerade von der verstimmenden Absichtlichkeit betont lehrhaften Stoffes weggeführt werden.

Diese Kinderstunden führen uns zu einem der wichtigsten und vielleicht umstrittensten Probleme der Musikpädagogik im Rundfunk, zum Schulfunk. Hier stehen sich leidenschaftliche Bejahung und vollkommene Verneinung heute noch schroff gegenüber. Wir wollen nicht auf den Schulfunk im allgemeinen eingehen; dieser ist eine Sache für sich und die Lehrer sollen es untereinander ausmachen, wie weit sie auch in der Schule den Ausdruck der Persönlichkeit für das Wichtigste halten oder ihre Tätigkeit den Gefahren der Mechanisierung aussetzen. Eines steht fest, daß die Basis der Schulmusik im Singen, und zwar im Chorsingen liegt und daß man hierbei ebensowenig den Funk direkt brauchen kann wie zur Gehörbildung und Verwandtem, was ja gelegentlich versucht worden ist. Die Gründe wurden oben dargelegt, weshalb wir die Ergebnisse dieser Experimente, die etwa von den Tonika-Do-Anhängern gemacht worden sind, mit Skepsis abwarten müssen. Gehörbildung ist vor allem eine Angelegenheit der Ohren des Lehrers. Wir wollen damit nicht sagen, daß hier Lehrkurse durch den Rundfunk nicht möglich sind, wenn der kundige Lehrer neben dem Lautsprecher steht und mitarbeitet. Aber ebensowenig sollte er sich allzusehr bevormunden lassen, wie es guten Eindruck machen kann, wenn er etwa seinen Geschichtsunterricht aus einem Buch abliest.

Von höchster Aktualität ist allerdings der Rundfunk für die Einrichtung eines Musikunterrichts in den Schulen, der parallel zu einer Unterweisung in der Literatur und der bildenden Kunst die Meisterwerke der Musik den Schülern übermitteln soll, verbunden mit musikhistorischen Vorträgen, formalen und stilistischen Analysen und ähnlichen durch das Wort gegebenen Mitteln. So könnte man sich denken, daß zu bestimmten Schulstunden die ganze große klassische und moderne Literatur gesendet werden könnte. Aber wird der Apparat nicht technisch bei der sehr verschiedenartigen Lehrplan- und Stundenplaneinteilung der Schulen verschiedenster Gattungen auf diese Weise zu kompliziert? Wird sich hier nicht ebenfalls eine große Domäne für die Schallplatte auftun? Und ist es nicht einfacher, daß die Schulen sich Schallplattenarchive anlegen und eigene Grammophonanlagen beschaffen, als daß sie gebunden an eine

bestimmte Stunde und Auswahl durch den Rundfunk doch auch wahrscheinlich in diesem Fall hauptsächlich wieder Schallplatten indirekt zu hören bekommen? Denn welcher Sender wird vormittags zwischen 11 und 12 Uhr die 9. Symphonie von Beethoven für die Schulen aufführen?

Man macht allerhand Versuche mit Schulsendeopern und musikalischen Schulsendespielen. Hier ist vielleicht Fruchtbares zu gewinnen, obwohl wir hier eigentlich schon von dem Boden der reinen Musikpädagogik abkommen.

Sehr reizvoll mag es für den Schulchor sein, in Gegenwart und unter lebendigen Hinweisen des Lehrers die Übertragung von guten Choraufführungen zu hören, vorausgesetzt, daß die Möglichkeit zum Hören im Konzertsaal nicht vorhanden ist, wie denn überhaupt alle hier berührten Fragen dort besonders lebendig werden, wo das große Konzertleben fehlt. Überall da, wo die Möglichkeit dazu besteht, wird lebendige, unmittelbar gehörte, nicht gesendete Musik vorzuziehen sein. Die kleinere Provinz und das Dorf werden aber durch das Radio eine große Bereicherung für ihre Schulen erfahren können.

Noch mit einer Frage müssen wir uns hier beschäftigen, die in der letzten Zeit akut geworden ist. Wie soll man sich zu den Versuchen Jödes und anderer, offene Singstunden im Sender zu halten, einstellen? Ich muß ganz offen gestehen, daß ich nicht recht begreifen kann, wie man den tiefsten Sinn der Volkssinggemeinde, der eben im Gemeinschaftsmusizieren liegt, dadurch zerstören mag, daß man durch die Inanspruchnahme des Rundfunks gerade die Gemeinde wieder zerschlägt. Da wurde mir gesagt, es bildeten sich dann an jedem Lautsprecher Einzelgemeinden, die mitmachten. Man stelle sich nur einmal vor, was da entstehen würde, wie nun die Lautsprecher überbrüllt würden und das gelegentlich so stark betonte „schreiende Bedürfnis" nach Sammlung in Volksmusikschulen wieder aufs Neue akut würde. Gerade die starke Lehrerpersönlichkeit Jödes sollte doch nicht auf das Hochgefühl des persönlichen Fluidums verzichten, das von ihr in der realen offenen Singstunde ausgeht. Man kann ja begreifen, wenn für die Singbewegung durch den Rundfunk Propaganda gemacht wird, etwa durch die gelegentliche Übertragung ganzer offener Singstunden. Aber zunächst haben diese mit Musikerziehung direkt nichts zu tun und darüber hinaus muß festgestellt werden, daß laute Reklame eigentlich dem inneren Geist der Singgemeinde, wie ihn zahlreiche der besten Jugendführer verstanden wissen wollen, widerspricht.

Man darf nicht übersehen, daß die großen neuen Errungenschaften und Bewegungen unserer Zeit, mag man zu jeder einzelnen noch so positiv stehen, deshalb noch lange nicht alle beliebigen Kombinationen vertragen. Gerade der innerste Sinn des Radios und der Singgemeinde beweisen, wie weitverzweigt die Gegensätze auch innerhalb des Fortschrittes heute sind.

(Schluß folgt.)

Arthur Prüfer zum 70. Geburtstage.

Von Paul Bülow, Lübeck.

„Das Festhalten und dabei die unaufhaltsame Betätigung des Ideals ist unseres Lebens höchster Zweck" — dieses Bekenntnis, das Liszt im Schlußwort zu seiner Partitur „Die Ideale" ausspricht, dürfte am besten die innere und äußere Wesensart des Mannes erhellen, dem anläßlich des Ehrentages seines 70. Geburtstages (am 7. Juli ds. Js.) diese Zeilen gelten. Arthur Prüfer darf diesen Tag in voller körperlicher Rüstigkeit und regster Schaffenskraft inmitten seiner musikwissenschaftlichen Lehrtätigkeit auf dem Katheder der Leipziger Universität begehen und in den Feierstunden dieses Tages dankbar gestimmte Rückschau halten auf die ihm bislang vergönnte Ernte seines Schaffens. In seiner anläßlich der Ernennung zum außerordentlichen Professor der Musikwissenschaft an der Leipziger Hochschule gehaltenen Antrittsvorlesung „Johann Sebastian Bach und die Tonkunst des 19. Jahrhunderts" (1902) beklagt

Prüfer die Aschenbrödelrolle, die damals noch der Musikgeschichte unter den historischen Spezialwissenschaften im Gegensatz zu ihren beiden stolzen und bevorzugten Schwestern der Literatur- und Kunstgeschichte an den deutschen Hochschulen zufiel. Dann aber war dieser Gelehrte Miterlebender und Mitförderer des gewaltigen Aufschwungs seiner Wissenschaft, wie sie sich in den letzten drei Jahrzehnten vollzog.

Arthur Prüfer wurde am 7. Juli 1860 in Leipzig geboren und studierte nach den in Schnepfenthal und an der Nicolaischule seiner Vaterstadt verbrachten Schuljahren an den Universitäten Jena, Leipzig, Heidelberg und Berlin zunächst Rechtswissenschaften und errang sich auch im Jahre 1886 die juristische Doktorwürde. Dann aber erlebte der junge Jurist eine entscheidende Lebenswende, die ihn bei der Beschäftigung mit den Rechtsaltertümern Jakob Grimms zum Kunstwerk Richard Wagners und dank des tiefeingreifenden Einflusses seines ersten Musiklehrers, Prof. Dr. Friedrich Stade, zum Studium der Musikwissenschaft führte. Bestimmte der vor zwei Jahren verstorbene Lisztschüler Dr. Stade (geb. am 8. Januar 1844 zu Arnstadt) die Grundrichtung der Lebens- und Kunstanschauung seines Schülers, so brachte Prüfer das musikwissenschaftliche Studium in Leipzig und Berlin während der Jahre 1887—1890 die fruchtbringenden Beziehungen zu Männern wie Oskar Paul, Hermann Kretzschmar und Philipp Spitta. Im Jahre 1890 mit der Dissertation „Untersuchungen über den außerkirchlichen Kunstgesang in den evangelischen Schulen des 16. Jahrhunderts" zum Dr. phil. promoviert, durfte er sich fünf Jahre später auf Grund seiner Habilitationsschrift über Johann Hermann Schein mit der Probevorlesung „Die gegenwärtigen Aufgaben der Musikgeschichte" als Privatdozent in Leipzig einführen und ist in dreieinhalb Jahrzehnten dem musikwissenschaftlichen Lehrstuhl der Hochschule seiner Vaterstadt treu geblieben.

„Wagner nimmt eine nach jeder Richtung hin außerordentliche Stellung ein, daß ihm kaum eine zweite Größe der Kunstgeschichte gleichgestellt werden kann" — dieses Wort seines Lehrers Kretzschmar gab Arthur Prüfer die entscheidende Zielrichtung eigener wissenschaftlicher Arbeit im Bereich seiner akademischen Lehrtätigkeit. Es mag dem jungen Dozenten unter dem Einfluß Friedrich Stades, des unerschrockenen Vorkämpfers der neudeutschen Schule, im Erleben des Bayreuther Kulturkreises ähnlich ergangen sein wie Friedrich Lienhard, der in seinem Buche „Jugendjahre" bekennt: „Wir kamen von einer religiösen Jugendzeit und aus den Märchenwundern unserer Waldesstille; wir kamen von Wittenberg, Wartburg, Weimar und fanden nur in der Kultur Bayreuths inneren Anschluß. Hier konnte man anknüpfen; denn in diesem Geistesbezirk ist nicht Schilderung der Degeneration Ziel, Sinn, Wesen der Poesie, sondern entschlossene Hinwendung zur Regeneration. Nicht Verfall, sondern Aufschwung, nicht Skeptizismus, sondern starker Glaube an das Gute im Menschen." Der Name Bayreuth ward auch Prüfer nach dem Willen des Schöpfers jener Festspielstätte wahrhaft „zu einem teuren Andenken, zu einem ermutigenden Begriff, zu einem sinnvollen Wahlspruch", ja zum gewichtigsten Inhalt seiner eigenen wissenschaftlichen Betätigung und seines akademischen Lehrberufs überhaupt. Die hohe kulturelle Sendung Wagners und den einzigartigen Charakter seines Bayreuther Werkes der ihm anvertrauten studentischen Jugend nahezubringen, galten seine dem gesamten Schaffenswerke Wagners gewidmeten Vorlesungen, die in seinem Buche „Das Werk von Bayreuth" vereinigt werden konnten. Erwähnt sei in diesem Zusammenhange jene durch Chamberlains Aufsatz „Richard Wagner in seinem Verhältnis zu den Klassikern der Dicht- und Tonkunst" angeregte Vorlesung, die Prüfer unter dem Thema „Richard Wagner im Zusammenhang mit der Geisteswelt des 18. und 19. Jahrhunderts" durchgeführt hat; pflegte er auch seine übrigen Vorlesungen — wie etwa „Die hervorragendsten musikalischen Gestaltungen des Faust", „Deutsches Leben im Volkslied", „Geschichte des deutschen Liedes", „Die romantische Oper", „Johann Sebastian Bach" — aus einem kulturgeschichtlichen Rahmen erwachsen zu lassen, so zeigt eben gerade jene Wagner-Vorlesung Prüfer als den Vertreter derjenigen musikwissenschaftlichen Richtung, die eine deutschkundliche Einstellung in der wissenschaftlichen Behandlung des Stoffes erstrebt. Lange bevor die modernen Reformbemühun-

gen um den Deutschunterricht der höheren Schulen das deutsche Unterrichtsfach im alten Sinne zum Wissens- und Lehrgebiet der „Deutschkunde" erweiterten, hat Prüfer in seiner akademischen Lehrtätigkeit seine Spezialwissenschaft im Sinne einer deutschkundlich eingestellten Unterrichtsmethode seinen Hörern nahezubringen versucht. Das geschah sowohl in seinen Vorlesungen als auch in seinen anregenden musikwissenschaftlichen Seminarübungen, die der Gelehrte zumeist in seinem eigenen Heim abzuhalten pflegt. Schriften, wie „Richard Wagner und Jakob Grimm" (Gustav Bosse Verlag, Regensburg), „Franz Liszt und das Schiller-Goethe-Denkmal in Weimar" (München 1917), „Deutsches Leben im Volkslied und Richard Wagners «Tannhäuser»" (Leipzig 1930), sowie zahlreiche andere, vorwiegend in den „Bayreuther Blättern", den Jahrgängen des Niehrenheimschen Festspielführers und im Franckensteinschen Wagner-Jahrbuch veröffentlichte Aufsätze legen Zeugnis ab von diesen beachtenswerten Forschungsergebnissen, die seinen später im Lehramt wirkenden Schülern reichste Anregungen vermitteln.

Neben dem Bayreuther Kulturkreis galt Prüfers wissenschaftliches Sonderforschungsgebiet Johann Hermann Schein, dessen Leben schon seine Habilitationsschrift behandelte, der dann im Jahre 1900 die Auswahl der 20 weltlichen Lieder des Meisters, im Jahre 1908 dann als Veröffentlichung der Internationalen Musikgesellschaft die Abhandlung „J. H. Schein und das weltliche Lied des 17. Jahrhunderts" folgten und weiterhin seit 1901 die bislang auf 7 Bände gediehene Herausgabe der sämtlichen Werke Scheins, die der Verlag Breitkopf & Härtel im Format der Denkmalsbände veröffentlichte. Im November ds. Js., wo die Wiederkehr des 300jährigen Todestages Scheins bevorsteht, wird man sich dieser Gelehrtenarbeit Prüfers mit besonderem Danke erinnern.

Nach dem Tode seiner vor sieben Jahren verstorbenen Gattin, mit der Arthur Prüfer über dreißig Jahre in glücklichster Ehe verbunden war, ist es äußerlich stiller um diesen Gelehrten geworden. Auch ist die jetzt zu den Hochschulen strömende Jugend der Musikwissenschaft nicht immer leicht für das zu gewinnen, was diesem Manne Herzenssache bedeutet. Aber unerschütterlich gründet sich Prüfers wissenschaftliches Werk in Wort und Schrift auch in diesen schwankenden Tagen auf das Vertrauen zum guten Geist unseres Volkes. Möge es dem Siebzigjährigen noch in manchem Jahr rüstiger Arbeitsfreude vergönnt sein, die ruhige Leuchtkraft der inneren Harmonie seiner Persönlichkeit und die zu hohen Idealen weisende Lebenskraft seiner Wissenschaft seiner Hörerschaft zu vermitteln, jener Hörerschar, zu der einst auch der Verleger dieser Zeitschrift zählte und der sich Prüfer mit dem Pflichtgebot des Meisters von Bayreuth tief verantwortlich fühlt: „Wir sind Ältere und Jüngere: denke der Ältere nicht an sich, sondern liebe er den Jüngeren um des Vermächtnisses willen, das er in sein Herz zu neuer Nahrung senkt, — es kommt der Tag, an dem einst dieses Vermächtnis zum Heile der menschlichen Brüder aller Welt eröffnet wird."

Der Münchener Kritikerprozeß.*)

Mein Gutachten.

Von Max Neuhaus, München.

In der Märznummer 1929 der „Zeitschrift für Musik" veröffentlichte ich einen Aufsatz „Der Kampf um Knappertsbusch", in dem ich die Triebkräfte und die Vorgeschichte dieses unerquicklichen Streites aufgedeckt habe. Am Schlusse dieses Aufsatzes schrieb ich: „Ob der Kampf nun gänzlich abgebrochen werden wird, muß die Zukunft lehren. Die Wahrheit und die künst-

*) Nachdem vor etwa Jahresfrist Herr Dr. Neuhaus in seinem Aufsatze „Der Kampf um Knappertsbusch" in der ZFM das Wort nahm, sei ihm auch heute nach Abschluß des sogenannten Kritikerprozesses Raum für sein vor Gericht unterdrücktes Gutachten gegeben. Einmal hat dieser Prozeß über München hinaus für unser heutiges Kunstleben prinzipielle Bedeutung, sodann glauben wir aber die Veröffentlichung dieses Gutachtens der Allgemeinheit schuldig zu sein, die ein Recht darauf hat, auch die Anschauungen dieser Seite kennen zu lernen. B.

lerische Tat bleiben letzten Endes doch immer Sieger in einem Kampfe, der Künstlerisches mit unsachlichen Mitteln bekämpft."

Aber Ruhe war nicht eingetreten; der Kampf ging weiter. Zwar hatte Prof. P. N. Cossmann, der Machthaber an den „Münchener Neuesten Nachrichten", mit Hans Knappertsbusch Frieden geschlossen und als sichtbares Zeichen ihm einen Blumenstrauß überreicht, aber die Verpflichtung, die er bei diesem „Friedensschluß" hat übernehmen müssen, künftighin in den „M. N. N." keine Kritiken mehr über die Konzerte der „Musikalischen Akademie" erscheinen zu lassen, bedeutete eine empfindliche Niederlage der „M. N. N.", zumal in dem offiziellen Presseberichte, der diesen Friedensschluß verkündigte, der Satz formuliert war, daß dann (d. h. wenn die „M. N. N." keine Kritiken mehr bringen) Hans Knappertsbusch „mit doppelter Freude" die Leitung der „Musikalischen Akademie" wieder übernehmen würde.

Nach dieser Niederlage der „M. N. N." wurden Reservetruppen herangezogen: der „Schutzverband der Münchener Presse", dem alle Münchener Zeitungen mit Ausnahme des „Völkischen Beobachters" angehören, wurde mobil gemacht und sprach, nach einem Briefwechsel mit dem Vorstande der „Musikalischen Akademie", den allgemeinen Boykott gegen die Konzerte der „M. A." aus.

Doch der hielt nicht lange an. Es kam zu Verhandlungen zwischen der „Musikalischen Akademie" und dem „Schutzverbande", die von dem Vorsitzenden des „Schutzverbandes", Kommerzienrat Buchner, sehr geschickt geführt wurden, und die Folge war die sofortige Aufhebung des Boykotts. Die „Münchener Neuesten Nachrichten" standen aufs Neue abseits, während die übrigen Münchener Zeitungen ihre Kritiker wieder in die Konzerte der „Musikalischen Akademie" schickten.

Ein beachtenswerter Erfolg für die „Musikalische Akademie" in den Verhandlungen mit dem „Schutzverband der Münchener Presse"!

Und dabei drehten sich diese Verhandlungen um einen Ausspruch der Vorstandsmitglieder der „Musikalischen Akademie": „Vergleicht man die Kritiken des Herrn von Pander (‚Münch. N. N.') über uns mit denen über andere Veranstaltungen, so muß man zu dem Schlusse kommen, daß es Herrn von Pander entweder an Urteilsfähigkeit oder an der notwendigen Unparteilichkeit fehlt."

Diese Äußerung gab Anlaß zu gerichtlicher Klage wegen Beleidigung gegen die drei Vorstandsmitglieder der „Musikalischen Akademie", die Herren Uffinger, Tuckermann und Wagner. Der „Schutzverband" drängte die „M. N. N." dazu.

Nach viertägiger Verhandlung endete der Prozeß mit einem Freispruch der Beklagten und Überweisung der Prozeßkosten auf den Kläger, Herrn von Pander.

Auch die Berufungsinstanz, die darauf vom Kläger angerufen wurde, kam zu dem gleichen Urteil: Freispruch der Angeklagten. Doch in diesem zweiten Urteil wurde, was bemerkenswert ist, zur Begründung des Freispruches nicht wesentlich der § 193 (Wahrung berechtigter Interessen) herangezogen, sondern vielmehr die schriftliche Mitteilung des Augsburger Musikdirektors Schilling, er sei in der Lage, absolut einwandfreie Zeugen namhaft zu machen dafür, daß seit einigen Jahren bei den „M. N. N." die Absicht bestand, Knappertsbusch „abzuhalftern".

Auch das Gutachten des Akademiedirektors H. von Waltershausen, der als Sachverständiger von dem ihm befreundeten Kläger Herrn von Pander vorgeladen war, wurde für die Urteilsbegründung — gegen Herrn von Pander — verwertet; vornehmlich die Bemerkung des Herrn von Waltershausen, er habe von den Panderschen Kritiken den Gesamteindruck gewinnen müssen, daß dem Kläger die künstlerische Gesamtpersönlichkeit Knappertsbuschs nicht besonders sympathisch sei.

Die beklagte Partei hatte mich als Sachverständigen vorgeladen. Doch auf Antrag des Klägers wurde ich vom Gerichte wegen „Befangenheit" abgelehnt, und zwar wesentlich mit der Begründung, daß ich in meiner Schrift „Der Kampf um Knappertsbusch" Dinge dargelegt habe, die in dem bevorstehenden Prozesse erst zur Verhandlung kommen sollten.

Nun, dieſe Darlegungen meiner Schrift haben ja den Anſtürmen des Prozeſſes ſtandhalten können; doch der weſentlichſte Punkt darin wurde gar nicht erwähnt: *daß nämlich von jüdiſcher Seite aus Knappertsbuſch der Krieg erklärt worden iſt, mit der* (ganz falſchen) *Beſchuldigung, Knappertsbuſch betreibe antiſemitiſche Propaganda.*

Ich fühlte mich nicht befangen, denn ich kenne weder Herrn von Pander perſönlich, noch habe ich die geringſten Beziehungen zu den „Münchener Neueſten Nachrichten". Auch ſtehe ich nicht in freundſchaftlichem Verhältniſſe zu irgendeinem der Beklagten.

Darum übergebe ich hiermit mein unmittelbar vor dem Prozeſſe geſchriebenes Gutachten der Öffentlichkeit, wenn auch mein Urteil über Herrn von Pander weſentlich abweicht von dem des Verlagsdirektors der „M. N. N.", der als Zeuge in dem Prozeſſe emphatiſch erklärte: „Wir ſind ſtolz darauf, in Herrn von Pander einen der beſten Muſikkritiker Deutſchlands zu beſitzen."

GUTACHTEN.

Vor einigen Jahren fragte mich einmal während der Wagnerfeſtſpiele eine Engländerin: „Es muß wohl ſehr ſchwer ſein zu kritiſieren, nicht wahr?" „Nein," erwiderte ich, „zu kritiſieren iſt leicht, aber es iſt ſchwer, Kritiken zu ſchreiben."

Der Unterſchied zwiſchen dem Kritiſieren und dem Schreiben von Kritiken iſt ſehr groß. Zum Kritiſieren iſt mehr oder weniger jeder Konzert- oder Theaterbeſucher allzu leicht geneigt. Aber ſehr oft habe ich die Erfahrung gemacht, daß ein ſolcher „unverantwortlicher Kritiker", ſobald er in ſeinem Leibblatte die Kritik über die vorhergehende Veranſtaltung geleſen hatte, triumphierend ſagte: „Nicht wahr, genau ſo, wie ich es geſagt habe!" Und dabei war das mündlich geäußerte Urteil genau das Gegenteil von dem in der Zeitung geleſenen.

Ich erwähne dieſes lediglich, um darauf hinzuweiſen, wie leicht eine Zeitung die Meinung ihrer Leſer beeinfluſſen, ja, ins Gegenteil verkehren kann.

Aus dieſer verhältnismäßig leichten Beeinflußbarkeit des gewöhnlichen Zeitungsleſers ergibt ſich aber für den offiziellen Kritiker eine große, ſchwerwiegende Verantwortung; und dieſe Verantwortung muß aus der klaren Erkenntnis herauswachſen, daß der wahre Kritiker berufen iſt, eine hohe Kulturmiſſion zu erfüllen; er ſoll der Kunſt dienen, und zwar nicht geringer als der ausübende oder der ſchaffende Künſtler; er ſoll das beſondere Weſen dieſes Künſtlers oder des hervorgebrachten Kunſtwerkes erfühlen, in vollſter Wahrhaftigkeit, ganz unbekümmert um perſönlichen Ehrgeiz, um Parteidoktrinen, um vorgeprägte Meinung und um Cliquenwirtſchaft, die mit echter Kunſt nichts mehr zu tun hat und ihre Förderung nur jenen zuteil werden läßt, die aus beſtimmten Gründen ihre nahe ſtehen.

Dieſes hohe Verantwortungsgefühl muß den wahren Kritiker ganz durchdringen; ihm darf er keine Konzeſſionen machen, ſelbſt wenn er ſich gezwungen ſehen ſollte, wirtſchaftlichen Nachteilen dadurch zu begegnen. Charakter iſt die Grundlage, aus der die Kulturmiſſion des Kritikers aufwachſen muß.

Um dieſes verantwortungsvolle Amt ausüben zu können, iſt natürlich Vorbedingung, daß der Kritiker auch über gründliche Fachkenntnis verfügt. Es iſt nun keineswegs erforderlich, daß er ſelbſt ein durchgebildeter Sänger, oder ein Virtuos auf den verſchiedenartigſten Inſtrumenten, daß er ein meiſterhafter Dirigent iſt oder, mit Phantaſie und Können begabt, ſchöpferiſch ſich zu betätigen weiß, doch ſind gründliche Fachkenntniſſe, durch Studium und Erfahrung erworben, Vorbedingung, ebenſo wie eine gründliche Kenntnis der geſchichtlichen Entwicklung des Kunſtgeſchehens. *Der Künſtler ſchafft aus dem Impuls, der Kritiker wägt aus Erfahrung und Kenntnis.* Und dieſes Wägen des als Gut oder Schlecht Empfundenen ſoll der Kritiker wiederum in eine künſtleriſche Form des Ausdruckes kleiden können, ſoll ſelbſt wieder, als Schriftſteller, Künſtler ſein. Große Zeitungen wenigſtens pflegen auf dieſe ſchriftſtelleriſche Begabung heutigen Tages faſt ausnahmslos zu ſehen.

Die „Münchener Neueſten Nachrichten“ beſaßen in Paul Ehlers einen Muſikkritiker, der dieſe gegebenen Vorbedingungen in nahezu idealer Weiſe erfüllte und als fein geſtaltender Schriftſteller einen guten Namen, weit über Münchens Weichbild hinaus, hatte. Er wurde, nach mehr als zehnjähriger Tätigkeit, dort ſeines Amtes entſetzt. Wegen Unfähigkeit? Wegen Unzulänglichkeit? Wohl ſchwerlich, denn dieſe Unfähigkeit oder Unzulänglichkeit hätte ſich doch wohl ſchon im erſten, ſpäteſtens aber im zweiten Jahre, nicht aber erſt nach zehnjähriger Tätigkeit herausgeſtellt. Zudem hatte Paul Ehlers ja auch ſchon einen gehaltvollen Namen als Muſikkritiker, ehe er an die „Neueſten Nachrichten“ berufen wurde. Und er mußte gehen, nachdem die Leitung ſeiner Zeitung ihm nahegelegt hatte, ohne Erfolg übrigens, weniger gut, als er es bisher getan, über Knappertsbuſchs künſtleriſches Wirken zu ſchreiben. Es war alſo offenſichtlich eine Beeinfluſſung ſeiner freien Meinungsäußerung verſucht worden. Darüber zu entſcheiden, inwieweit dieſer Verſuch der Beeinfluſſung zurückzuführen iſt auf eine von beſtimmter Richtung her ausgegebene Loſung, Knappertsbuſch aus Gründen, die mit reiner Kunſt nichts zu tun haben, zu unterdrücken, — das vermag ich nicht. Tatſache iſt aber, daß dieſe Weiſung ausgegeben worden iſt (vgl. meine Schrift: „Der Kampf um Knappertsbuſch“).

Alle dieſe Punkte ſind ſehr genau zu berückſichtigen, wenn wir nun die Tätigkeit des Nachfolgers von Paul Ehlers, des Herrn von Pander, betrachten.

In der muſikaliſchen und literariſchen Öffentlichkeit war Herr von Pander, als er ſein Amt an den „Neueſten Nachrichten“ antrat, gänzlich unbekannt und man war ſehr geſpannt darauf, zu ſehen, ob er, als Kunſtſchriftſteller, ſeinem Vorgänger gleichwertig ſei, ob er ihn gar an ſchriftſtelleriſcher Befähigung überträfe.

Der erſte Aufſatz, der aus Herrn von Panders Feder in den „Münchner Neueſten Nachrichten“ erſchien (über die Neu-Einſtudierung des „Lohengrin“), enttäuſchte wohl alle diejenigen, welche eine außergewöhnliche ſchriftſtelleriſche Begabung des Herrn von Pander erwartet hatten. Das Ringen mit der Geſtaltung des Ausdrucks, ſchiefe Bilder, wie: „die neue Einſtudierung des Lohengrin, der einem Phönix gleich aus dem Staub des Repertoirebetriebes ſeine gewaltigen Schwingen dem jungen Tage entgegenreckte“, Unbeholfenheit in formalen Dingen, ferner die Neigung zur Phraſeologie abgebrauchter Redewendungen verrieten dem Kundigen auf den erſten Blick die vollkommene Anfängerſchaft des neuen Muſikkritikers.

Wenn auch im Verlaufe der nächſten zwei Jahre die Form der Aufſätze des Herrn v. Pander zu größerer Geſchloſſenheit gelangt iſt, als dieſer erſte Verſuch zeigte, die Neigung zur Phraſe und die ſtete Wiederkehr abgebrauchter oder in gutem Schrifttum verpönter Wendungen bleibt beſtehen. Es wäre vielleicht ganz feſſelnd, nachzuzählen, wie oft Herr von Pander das Wort „reſtlos“ gebraucht, das ſeit den Kriegsberichten der Oberſten Heeresleitung im Reporterſtil wuchert, wie oft er das Orcheſter den „myſtiſchen Abgrund“ nennt. Daß er das Wort „ſcheinbar“ zweimal nur richtig angewandt hat, ſonſt aber immer mit „anſcheinend“ verwechſelt, das habe ich feſtſtellen können.

Aber laſſen wir Herrn von Pander ſelbſt ſprechen; er ſchreibt über Fräulein Nezadal am 10. II. 27.: „Das Organ hat von Natur aus ein ſelten ſchönes (alſo meiſtenteils häßliches?!), etwas dunkel ſlaviſch-ſinnliches Timbre mitbekommen, das beſonders in der Mittellage als Unterton mitſchwingt“ ... Dann zählt er Mängel auf und fährt fort: „Doch dieſe Mängel würden nicht ins Gewicht fallen, wenn man die Gewißheit hätte, daß die Sängerin der Gefahr entgehen wird, das Los der vielen zu teilen, die ihren ſchnellen Aufſtieg mit der Schönheit ihrer Stimme erkauft haben.“ Gewiß, mit der Häßlichkeit ihrer Stimme hat wohl noch nie eine Sängerin einen ſchnellen Aufſtieg an der Bühne ſich erkauft.

Sodann eine andere Beſprechung vom 18. November 1927. Herr von Pander ſchreibt über das Gaſtſpiel des Herrn Fiſcher als „Bajazzo“: „Das zweite Gaſtſpiel beſtätigte im allgemeinen den recht günſtigen Eindruck ſeines erſten Auftretens.... Freilich fiel an dieſem Abend auch ſein verhältnismäßig kleines Format beſonders darſtelleriſch in die Augen. In dieſer Hinſicht hätte er ſicher noch manches nachzuholen.“ Dann werden die ſtimmlichen Mittel des Sängers

gerühmt und dabei äußert Herr von Pander: „Daß er (Herr Fischer nämlich) die großen Stellen in der Arie und nachher in der Eifersuchtsszene nicht so ausladend bringen konnte, wie man das sonst gewohnt ist, liegt vor allem an seiner mangelhaften Atemführung, die ihn hindert, sein an sich schönes Organ an exponierten Stellen restlos in die Wagschale werfen zu können."

Da fragt man sich unwillkürlich: „Welches «an sich schöne Organ» des Herrn Fischer ist so schwer, um «restlos» in die Wagschale geworfen werden zu können?"

Das sind ein paar, auf gut Glück herausgegriffene Stilblüten, die Schlaglichter auf die besondere schriftstellerische Begabung des Herrn von Pander werfen. So etwas nennt man im allgemeinen „Reporterstil". Aber auch solcher „Reporterstil" ist jetzt an großen Zeitungen kaum noch zu finden.

Eines geht aber aus diesen Beispielen ganz deutlich hervor, daß Herrn von Pander der fein geschliffene Stil seines Vorgängers nicht annähernd zu eigen ist, daß in dieser Beziehung der Personalwechsel an den „Neuesten Nachrichten" befremdlich erscheinen muß.

Aber auch, wenn Herr von Pander als Fachmann in rein musikalischen Dingen sein Urteil abgibt, erscheint dieser Personalwechsel nicht recht verständlich.

Schon in meiner Schrift „Der Kampf um Knappertsbusch" hatte ich ganz kurz auf eine böse Entgleisung hingewiesen, die Herrn von Pander in der Besprechung der Aufführung der „Neunten Symphonie" Beethovens vom 30. Januar 1929 unterlaufen ist. Er schreibt da: „Gleich der erste Einsatz war in den Hörnern viel zu stark, zu materiell. (Im Notfall — wenn ein wirkliches Pianissimo nicht leise genug angesetzt werden kann — ist es vorzuziehen, hier zu stopfen und vorsichtig anzublasen.)" Gestopfte Hörner mit ihrem unheimlichen, düstern, dämonischen Klang, wie sie Wagner so charakteristisch in den Alberichszenen des „Ringes" angewandt hat, waren zu Beethovens Zeiten unbekannt und würden dem Geiste Beethovens, wenn man sie jetzt in seinen Symphonien verwendete, ins Gesicht schlagen.

Ein anderes Mal schreibt Herr von Pander über Mozarts „Cosi fan tutte" (7. Februar 1929): „. . . und auch dem Musiker kann die nonchalante Art, mit der dieses Werk in allerdings genialer Weise hingeschmissen ist, auf die Nerven fallen. Diese ewigen Terzen- und Sextengänge und die Banalität aller (!) Durchführungen wären für ein modernes Ohr kaum erträglich, wenn sie nicht mit einer so unverschämten Leichtigkeit aus dem Ärmel geschüttelt wären."

Solchen Eindruck macht eines der genialsten Meisterwerke der Gattung der komischen Oper des gesamten 18. Jahrhunderts auf den Musiker Herrn von Pander?

Dann noch ein anderes Beispiel, das ein seltsames Licht auf die musikalische Fachkenntnis des Herrn von Pander wirft. Es ist die Besprechung von Pfitzners Oper „Der arme Heinrich" vom 29. April 1929, die eine begeisterte Huldigung für Pfitzners Schaffen ist. Zum Schluß heißt es da, als über die einzelnen Sänger gesprochen wird: „Fischer endlich in der Titelrolle gesanglich sehr schön . . .; weniger überzeugend allerdings im Schlußbild, besonders wenig in der herrlichen Stelle mit der Solobratsche, die nicht ausgeschöpft wurde."

Nein, gewiß, die Solobratsche wurde nicht ausgeschöpft, denn es kommt da gar keine Solobratsche vor. Hans Pfitzner äußerte sich über diesen Passus der Panderschen Kritik: „Na, das scheint ja ein Fachmann kat' exochen zu sein, der eine Solobratsche nicht von 16 ersten Violinen unterscheiden kann."

Und nun komme ich zu den Kritiken, die Herr von Pander über die Tätigkeit Knappertsbuschs geschrieben hat.

Die für die Sachverständigen hergestellten Nachdrucke weichen von dem Original insoweit ab, als alles das, was Lobendes über Knappertsbusch darin steht, gesperrt gedruckt ist, mithin besonders in die Augen fallen soll. Darin liegt eine gewisse Irreführung, die geeignet sein könnte, den Eindruck zu erwecken, als ob Herr von Pander in der Hauptsache günstig über Knappertsbuschs Wirken geschrieben habe. Gewiß spendet er diesem Wirken fast stets ein

Lob, manchmal sogar ein reichlich zugemessenes, doch fast stets enthalten solche Lobesergüsse dann Nachsätze, die dieses zuerst gespendete Lob wieder vollständig aufheben.

Es ist ja nun nicht die Aufgabe des Kritikers, Lob oder Tadel auszuteilen, Aufgabe des Kritikers ist, zu kritisieren, d. h. zu urteilen. Und da habe ich fast bei allen Besprechungen, die Herr von Pander über die Dirigententätigkeit Knappertsbuschs, sei es in der Oper, sei es als Leiter der Musikalischen Akademie, veröffentlicht, den Eindruck gewinnen müssen, als habe Herr von Pander die Empfindung gehabt: „Ach, jetzt habe ich wieder so viel gelobt, jetzt muß ich ihm doch noch eins auswischen."

Ausstellungen macht Herr von Pander auch bei anderen Dirigenten, aber weit maßvoller als bei Knappertsbusch, und diese Ausstellungen heben niemals eine vorausgegangene Anerkennung wieder auf. Die Vorwürfe, die Herr von Pander in seinen Besprechungen vom 16. November und dann vom 30. November 1927 über neue Werke von Casella und Hindemith dem Dirigenten Knappertsbusch machte, wurden ja auch vom Publikum als höchst verletzend empfunden. Mit Recht, denn kein Dirigent, wer immer er sei, kann, ohne sich persönlich gekränkt zu fühlen, sich sagen lassen, daß er zu der Musik, die er (wohlgemerkt freiwillig!) aufs Programm gesetzt hat, „nicht das geringste Verhältnis habe", daß „mit trauriger Lieblosigkeit der eine Satz heruntergehaspelt" sei.

Nachdem diese beiden Kritiken erschienen waren, setzte dann, als Knappertsbusch im nächsten Konzerte wieder ans Dirigentenpult trat, eine begeisterte Huldigung ganz spontan von Publikum und Orchester ein. Ein jeder, nicht nur ich, hatte da den Eindruck, daß Herr von Pander den Bogen überspannt hatte, daß es ihm an der zur kritischen Würdigung nötigen Unparteilichkeit fehle.

Dieser Eindruck wurde in mir später noch durch den Gesamttenor der Kritiken bestärkt.

Diese Kritiken hielten sich nach den durch die Konzertbesucher und das Orchester Knappertsbusch dargebrachten Ovationen zunächst in angemessenen Grenzen; nach und nach erst verstärkten sich die Angriffe wieder und wirkten nach außen hin, wenn man die gewaltige Resonanz eines so großen Blattes, wie die „Neuesten Nachrichten", noch in Betracht zieht, so, als solle damit die Absicht erreicht werden, Knappertsbusch zu erledigen. Zahlreiche Zuschriften von auswärts bestätigten mir diesen Eindruck.

Wenn ich nun alle diese Betrachtungen, die ich im Vorausgehenden entwickelt habe, zusammenfasse, wenn ich den befremdlich anmutenden Personalwechsel in der Kritikerstellung bei den „Neuesten Nachrichten" in Erwägung ziehe, wenn ich insbesondere die ganze Art der Polemik des Herrn von Pander gegen Knappertsbusch auf mich einwirken lasse, so muß ich zu dem Gesamteindruck kommen (und das ist der Hauptpunkt der mir vorgelegten Frage), daß es meinem Gefühl nach Herrn von Pander an der notwendigen Unparteilichkeit gefehlt hat.

Inwieweit da Beeinflussung von anderer Seite vorliegt, ob da eine bewußte, vorgefaßte Meinung vorliegt, das vermag ich natürlich nicht zu entscheiden. Dr. Max Neuhaus.

Toscanini in Deutschland.

Von Alfred Heuß, Gaschwitz b. Leipzig.

Auf seiner europäischen Konzertreise mit dem Neuyorker Philharmonischen Sinfonieorchester hat Toscanini auch in Leipzig ein Konzert gegeben, und zwar im Gewandhaus, wofür man dessen Direktorium außerordentlich dankbar zu sein hat. Toscaninis Reise durch Deutschland (Leipzig, Dresden, Berlin) war sicher der unerhörteste Triumphzug eines Künstlers in neuerer Zeit, sofern selbst ein Caruso vor etwa zwanzig Jahren nicht derart gefeiert worden ist. Zum ersten Male ist auch eines der ganz großartigen ersten amerikanischen Orchester nach Europa gekommen, hier die Philharmonie-Symphony Society of New York (gegründet 1842), die zu ihren ständigen Leitern gerade auch Toscanini zählt, heute wohl der berühmteste Diri-

gent. Die denkwürdige Spielfolge wies in Leipzig folgende Werke auf: Beethovens Eroica, dann, nach der Pause und als sympathische Verbeugung vor dem genius loci, Mendelssohns Notturno und Scherzo aus der Musik zum „Sommernachtstraum", weiterhin Ouvertüre und Bacchanale aus „Tannhäuser" in der Pariser Bearbeitung und zum Schluß „Bolero" von Maurice Ravel.

So hatte denn auch Leipzig seinen großen Tag. Hat nun Toscanini gerade hinsichtlich Beethovens die Erfüllung gebracht? Liest jemand die teilweise sich geradezu übersteigernden Kritiken, so muß er unweigerlich zu der Ansicht gelangen, daß die Eroica überhaupt zum ersten Male in ihrer wahren Gestalt sich zu erkennen gegeben habe und die ganzen deutschen Orchester selbst mit ihren ersten Dirigenten nicht fähig seien, das Werk in dieser Vollendung zum Vortrag zu bringen. Für mich war, kurz gesagt, der Eindruck zwiespältig, und zwar aus genau anzugebenden Gründen. Wohl erlaubt sich Toscanini kaum die geringsten Freiheiten hinsichtlich des sinfonischen Zeitmaßes und ist hierin der vielleicht sachlichste heutige Dirigent, ohne daß er aber, ein innerlich erfüllter Musiker, mit der neuen Sachlichkeit etwas zu tun hätte. Seine Peinlichkeit in der Beobachtung rhythmischer Zeichen ist auch kaum zu überbieten. So ist ein, scheinbar winziger, für mich aber für die innere Erklärung des Werkes doch wesentlicher Wunsch, die Punkte über den einleitenden Akkordschlägen beobachtet zu sehen, wirklich in Erfüllung gegangen, und so natürlich noch manches. Worin es sich aber Toscanini, und wohl sich unbewußt, „leicht" macht, das ist die für Beethoven so ungeheuer wichtige Dynamik. Kurz gesagt, kennt Toscanini das eigentliche Piano — wohl das Pianissimo — nicht, jenes Piano, das man insofern das deutsche nennen kann, als es still, selbstvergessen in sich ruht, gar nicht anders sein will als eben „leise". Mir ist gerade wieder durch Toscanini klar geworden, warum ein Verdi, um überhaupt bei seinen Italienern ein wirkliches Piano zu erzielen, bis zu fünf und sechs *p* vorschreibt. Statt eines wirklichen Piano gibt nun auch dieser italienische Dirigent ein vollgesättigtes *mf*, das peinlichste vielleicht im Trauermarsch in der Es-dur-Melode, die noch einen weiteren Übelstand aufwies, daß nämlich der Auftakt, der Ton *b*, übermäßig breit gegeben wurde. Gerade dieses innige, in sich selbst ruhende Piano war während der ganzen Sinfonie nie zu hören, Toscanini kennt es offenbar nicht. Daß er vollends über schwieriger zu lesende dynamische Vorschriften hinwegmusiziert, darf da nicht verwundern, zumal in solchen Fällen auch deutsche Dirigenten den Beethovenschen Text nicht wahren. Die ganze Stelle vor dem ersten *ff* am Eingang des ersten Satzes ist piano, die Akzente erheben sich auf einem Piano-Untergrund (*fp*), zugleich die einzige Möglichkeit, um auch das Crescendo vor dem *ff* wirklich ausführen zu können. Aber vor allem das fehlende Piano. Wird z. B. das e-moll-Holzbläser-Thema nach der ersten Dissonanzstelle ganz voll, dem Klang nach mit doppelter Besetzung gespielt, so ist's eben etwas anderes, als was Beethoven wollte, und in dieser Art ließen sich fortwährend zahlreiche Beispiele geben. Über Derartiges läßt sich auch nicht streiten. Entweder weiß man, was Beethoven vorgeschrieben hat und was ein Beethovensches Piano bedeutet, oder man weiß es nicht und hat in diesem Fall zu schweigen. Er weiß in diesem Fall auch nicht, was damit alles zusammenhängt, nämlich, daß alles, was mit deutscher, Beethovenscher Innigkeit zu tun hat, vollkommen zu kurz kommt. Bezeichnend hiefür war auch das Hornsolo in Mendelssohns Notturno. Hatte dieser volle, fast starke Hornton noch etwas mit nächtlichem, dem deutschen Hornton überhaupt, etwas zu tun? Vorgeschrieben ist dolce e piano, und es ist nur ein Zeichen der Verflüchtigung deutschen Wesens, daß ein tonlich selbstverständlich schönes, aber ganz äußerliches, unverhülltes Blasen für das genommen, nein, für etwas Besseres gehalten wird, als was einst deutschem Wesen entsprach. Dieses als solches herrliche, völlig internationale Orchester ist ja tatsächlich etwas anderes wie unsere besten deutschen Orchester, es überrascht durch Sololeistungen wie ein Virtuose, ein solcher aber, der keine Wärme hat, wenigstens nicht, was einst in Deutschland unter Wärme verstanden wurde. Mir will auch scheinen, daß das Orchester für Beethoven zu groß ist, worüber aber erst dann mit Sicherheit zu urteilen wäre, wenn ein deutscher Dirigent das Orchester unter

feinen Willen zwänge. Noch etwas: Den Italiener merkt man bei Toscanini auch insofern, als er kein eigentliches Gefühl für Polyphonie besitzt. Er denkt nicht daran, Mittelstimmen wirklich singen zu lassen, z. B. in den wunderbaren Streichertakten im Trauermarsch unmittelbar vor dem Themaeinsatz in f-moll. Wie herrlich hört man Derartiges unter Furtwängler zum Beispiel! Aber freilich, wie soll's möglich sein, wenn die Stelle statt piano fast laut gespielt wird!

So hat das Konzert gezeigt, daß Toscanini zu einem innersten Wesensteil der deutschen Musik keine Beziehungen hat, was noch besonders bei den aus Berlin durch Rundfunk durchgegebenen Brahmsschen Variationen über das Haydnsche Thema zutage trat. Das war denn doch geradezu unmöglich, und zwar auch hinsichtlich mancher Tempi, vor allem der zu einer bloßen Virtuosenleistung herabgewürdigten 5. Variation, deren Vivace als prestissimo gedeutet wurde. Wie wußte vor allem Nikisch die ganzen Variationen aus einem einheitlichen Zeitmaß zu gestalten! Der ganze Vortrag dieses Werkes erinnerte mich an den großen Sänger Battistini, als er einmal deutsche Lieder sang. Das war nun geradezu furchtbar, obwohl das heutige deutsche Publikum vor Begeisterung tobte. Das geradezu tragische Ergebnis: Das Innerste deutschen Wesens ist auch dem Italiener durchaus verschlossen. Daß wir aber den großen italienischen Dirigenten auch in deutschen Werken über alles Deutsche stellen, hängt mit dem Minderwertigkeitsgefühl des heutigen Deutschen zusammen, das bei solchen Anlässen sich in grauenerregender Weise äußert. Dieses Gefühl ist wiederum nichts anderes als der Ausdruck dafür, daß man sich seines eigenen Wesens nicht im geringsten mehr sicher fühlt, die verheerende Wirkung der Nachkriegszeit. Wir sind, kurz gesagt, daran, auch musikalisch eine internationale Provinz zu werden, so wir es nicht bereits sind. Ja, ja, die Saat ist aufgegangen! Ein musikalisches Deutschland sucht man bereits vergebens, wenigstens in unseren Großstädten.

Noch etwas: Sein Konzert beschloß Toscanini mit dem Bolero von Ravel, ein ebenso raffiniertes wie unglaublich rohes Kaffeehausstück, das die immer gleiche Melodie, vom feinsten Pianissimo beginnend, dynamisch stockwerkartig bis zum brutalsten Forte aufbaut, zum Schluß das reinste amerikanisch-französische Trommelfeuer. Vollendeter Orchesterkitsch! Noch kein deutscher Dirigent hat gewagt, das seichte, rein mechanisch aufgebaute Stück in einem Sinfoniekonzert zu bieten. Toscanini tat es am Schluß. Herrlich, einfach herrlich! Mit Deutschland darf sich der Ausländer alles erlauben, er darf es treten, und der heutige Deutsche brüllt ihm Beifall, verdreht die Augen und flüstert: In Toscanini verkörpert sich das Ethos des Orchesterdirigenten! So war denn die Deutschland-Konzertreise Toscaninis höchst aufschlußreich!

Der neue Kreuz-Kantor.

Zur Berufung Rudolf Mauersbergers.

Von Joachim Bergfeld, Eisenach u. Berlin.

Nach langjähriger verdienstvollster Tätigkeit scheidet der Dresdner Kreuzkantor Prof. Otto Richter aus seinem Amte. Die Wahl seines Nachfolgers fiel auf Rudolf Mauersberger, den Musikreferenten der Thüringer Kirchenregierung und Kantor an St. Georg in Eisenach. — Mauersberger entstammt einer alten erzgebirgischen Kantorenfamilie; 1889 wurde er in Mauersberg geboren. Das Seminar in Annaberg gab ihm die allgemeine und die musikalische Bildungsgrundlage; die musikalische Fachausbildung geschah durch Straube und Krehl am Leipziger Konservatorium, das er 1914 mit der Auszeichnung des Nikischpreises für Komposition verließ. — Die sofortige Entfaltung des jungen Künstlers als Organist und Chordirigent in Lyck verhinderte der Krieg, und als das Völkerringen ausgetobt hatte, lag die dortige Kirche zerschossen. Einer neuen Anstellung harrend, nahm Mauersberger 1918/19 wieder seine Studien bei Straube auf. Dann folgte er einem Rufe nach Aachen. — Seine dortige Tätigkeit

brachte ihm die Auseinandersetzung mit seinem Organistenberuf und dessen schließliche Überwindung unter der bald machtvoll aufstrebenden Chorleiter- und Chorerzieherbegabung und das Hineinwachsen in das Wesen und Werk Johann Sebastian Bachs. Er gründete einen Bachverein, mit dem er erfolgreich dem erwählten Meister diente. — Hatte die Aachener Zeit die künstlerische Persönlichkeit Mauersbergers voll ausreifen lassen, so bot sich ihr nun in Eisenach, wohin er 1925 berufen wurde, die Möglichkeit, erste bedeutungsvolle Taten zu vollbringen.

Als Mauersberger in die Bachstadt kam, mußte er als Kantor aus dem Nichts beginnen: es fand sich weder ein Kirchenchor noch eine kirchenmusikalisch interessierte Gemeinde. Daher schuf er sich zunächst die Instrumente für seine Tätigkeit: den St. Georgen-Kirchenchor (Knaben- und Männerstimmen) und den Bach-Chor. Schon das erste Auftreten mit dem Weihnachtsoratorium ließ aufhorchen; heuer bewiesen die Chöre in Thomas' Markuspassion a cappella eine technische und künstlerische Leistungshöhe, die (nach nur fünfjähriger Arbeit!) der erster großstädtischer Chorvereinigungen gleichsteht. — Bald waren auch Gemeinde und Musikkreise zu treuer Gefolgschaft gewonnen. Mauersberger begann eine systematische Bachpflege und schuf damit in der Vaterstadt des Meisters ein Werk, das man ihn nur schweren Herzens verlassen sieht, denn er war der rechte Mann, das Kretzschmarsche Wort vom Eisenacher Bach-Bayreuth zu verwirklichen. — (Als Nachfolger Mauersbergers in Eisenach wurde sein Bruder Erhard Mauersberger gewählt, der zuletzt als Lehrer für Kirchenmusik am Mainzer Konservatorium wirkte; bei den seitherigen Leistungen des Gewählten gewiß die beste Wahl!)

Die hohen künstlerischen Qualitäten Mauersbergers sind zunächst durch die menschlichen bestimmt: nimmer erlahmende Arbeitskraft und Arbeitsfreude, unerschütterliches Pflichtbewußtsein, Aufrichtigkeit und Bescheidenheit; im besonderen durch umfassendes Wissen und festgegründetes Können, die sich mit blutvollem Musikertum und unfehlbarem Stilgefühl paaren. Was seinen Aufführungen aber die besondere Note gibt, ist das Gestalten aus dem religiösen Erlebnis der Werke zu ihrem religiösen Erleben für die Gemeinde. Mauersberger kennt nur den Dienst an der Kirche und ist der Kantor alten Schlages, der alles Konzerthafte weit von sich weist. — Das Technische beim Werk wird restlos überwunden und das Künstlerische ebenso restlos in den Dienst des kultischen Zweckes gestellt. Das ermöglicht Mauersberger aber nur sein Gestalten (aller aufzuführenden Werke) aus dem freien Gedächtnis: ohne die trennende Wand des Notenpultes steht er — vom Werke als Notenmasse losgelöst, ihm als Klang aber ganz hingegeben — seinem Chore gegenüber, der das Bewußtsein unbedingter Geborgenheit unter seiner Hand hat.

Möchte Rudolf Mauersberger in Dresden die rechte Erfüllung seiner hohen künstlerischen Wünsche werden, daß er den schwergefaßten Entschluß, der liebgewordenen neuen Thüringer Heimat und dem selbstgeschaffenen Werke zu entsagen, niemals bereuen muß!

Musikliebhaberinnen.

Erzählung von Anton Dörfler, Schweinfurt a. M.

Drei Frauen haben sich in meiner Erinnerung zueinandergestellt, deren Liebe für Musik etwas ungemein Rührendes hatte.

Die eine war Großbäuerin in Dithmarschen und besaß zu beiden Seiten der Türe im Staatszimmer je ein Klavier. Als ich sie fragte, wieso sie zu solch erstaunlichem Besitze gekommen wäre, schämte sie sich, einzugestehen, daß ihr die Tonwucht zweier Instrumente lieber war als der Lärm eines einzigen und daß sie sich doch mehr leisten durfte als manche andere. Darum meinte sie dafür unumwunden, es sei das zweite Klavier eben wegen der Symmetrie angeschafft worden — wie sähe es denn aus, so ein Möbel, zu dem doch nichts anderes passen wollte, nur an einer Türseite stehen zu haben. Aber man mußte sie gesehen haben, wie sie

ſtrahlte, wenn zwei kräftige Kerle zu gleicher Zeit einen Marſch auf zwei Klavieren — bei geöffneten Deckeln — losließen. Sie hat um ſolcher Märſche willen im Laufe der Jahre über ein Dutzend Jungens in die Kunſt der Klavierbearbeitung einführen laſſen.

Von ganz anderem Schlage war nun meine zweite Freundin. Anläßlich eines Schützenfeſtes in der Nähe von Berlin war ich ſeit langer Zeit wieder einmal der Landwirtſchaft in Geſtalt eines Kornfeldes nähergekommen. Die meinerſeitige Erſchütterung über dieſe Begegnung äußerte ſich in einem elementaren Hang zur Verſchwiſterung mit Ameiſen, Kornblumen und allerhand Krabbeltier. Ich lag am Feldrain. Plötzlich begann — ich wußte nicht, ob über mir im blauen oder um mich im gelben Irgendwo — eine Flöte gar bukoliſch ſüß zu dudeln. Unverſehens glitt ich aus der Wirklichkeit in einen wunderlieblichen Gleichmut gegen Weltgeſchichte, Liebe und Geldnot. Das hielt eine geraume Weile an. Unvergeßlich ſchöner Zuſtand, nachtrauernswürdiger!

Dann erwachte der Motivhunger der Schreiberſeele. Ich ſuchte den Quell des noch immer tönenden Zaubers. — Und fand . . .?

Eine dicke Frau, gut in den Fünfzigern, angetan mit zehn Meter zu Kleid verarbeitetem Kattun, blaugründig, weißgeblümelt, ſitzend auf einbeinigem Schuſter- oder Pflaſtererſtuhl, traumverſonnen die Flöte meiſternd. Alles mitten im hohen Korn, einen Katzenſprung ſeitab vom Wege.

Wer war das? Eine Handwerkerwittib, die um ihren Mädchentraum neben einem durchaus unpoetiſchen Bierfreund gekommen war. Ein verſchuldeter Studioſus hatte ſtatt Miete die Flöte hinterlaſſen. Eine Jahrzehnte brachgelegene Energie zu höherem Leben hatte das Flötenſpiel im Selbſtunterricht zuwege gebracht. Das Büchlein der Anfangsgründe hielt die Brave wie ein Gebetbuch in Ehren. Sie hatte weiter nichts zu erzählen, aber ſie ſpielte mir die alten Kinder- und Volkslieder nacheinander vor. Neugeſchenkt bekam ich ſie damals. Die unförmige Alte zerging während des Spiels wie Graugewölk und blieb nichts wie ein ſchmächtiger, in ſteifender Scham tänzelnder Mädchenengel übrig. Nie ſah mein Träumen je einmal etwas Unberührteres.

In Hamburg, in einer Straße, wo armſelige Händler und Händlerinnen Heringe feilhalten, fand ich die Dritte im Bunde. Sie war eine weißhaarige kleine Jüdin. Während ich meinen Abendhering bei ihr erſtand, entflammen ihre raſchen braunen Augen am Umſchlag des Carmen-Klavierauszuges, den ich unter die Achſeln gezwängt hatte. — Ob ich ein gutes Klavier hätte? Ich mußte aber damals daheim für mich mit den Fingern auf dem Notenblatt ſelber trommeln. Das Klavier ſtand nur in den Ohren. Da lud ſie mich auf den Abend ein.

Ich fand einen achtzigjährigen Zigarrenmacher, der nach den Verſicherungen ſeiner Frau nur noch dahinvegetierte, weil er ſich einbildete, eine junge Nachbarin ſei wie eine zweite Sulamith in ihn verſchoſſen. Ich fand aber auch ein tadelloſes Klavier in der armſeligen Wohnung, abgezahlt mit Groſchen, die an Heringen verdient waren. Da ſpielte ich denn. Der Alte träumte und ſtöhnte in ſalomoniſcher Inbrunſt. Sie aber hörte ihre Opern, die Weiße Dame und die Jüdin, die Afrikanerin und die Hugenotten immer wieder, immer wieder. Ihr Leben hatte ſeinen abgeriſſenen Faden wieder anknüpfungsfähig gefunden. Sie fing wieder da an, wo ſie als Dienſtmädchen einmal in New-York die Herrſchaft im Theater hatte abholen dürfen und da neben der Logenſchließerin im Horchen auf die durch die Tür dringende Oper ins Träumen geraten war. Nie hatte ſie vorher den Mut gehabt, jemand zu ſich zu laden. Das Klavier war übers Jahr ſchon ſtumm in der Wohnung geſtanden. Nun mußte ich mit ihr zu Abend eſſen, bevor ich anfing. Ich gehörte in ihr Leben. Es währte ja nur noch Monate. Eines Abends briet ſie mir Makrelen überm offenen Feuer. — So ſehe ich ſie noch im Schein der Flammen. Ich ſpielte bis tief in die Nacht. Zuletzt wollte ſie noch ein Wiegenlied. Warum hätte ich es ihr verweigern ſollen? Sie wachte aus dieſem Schlafe nicht mehr auf. Den alten Salomo mußten ſie noch lange in einem Pfründnerhaus hätſcheln. —

Die Berliner Kunstwochen.

Von Fritz Stege, Berlin.

Die künstliche Verlängerung der Konzertsaison bis Ende des Monats Juni ist in der jetzigen Form ein recht überflüssiges Unterfangen. Den Ehrgeiz, mit der Londoner „Season" in Wettbewerb zu treten, hat die Stadt Berlin längst aufgegeben. Daß der Zuzug von Fremden oder gar von Ausländern durch die Berliner Nachsaison gesteigert würde, mag auch der größte Optimist nicht mehr erwarten. Nachdem nun die Stadt Berlin ihre Teilnahme infolge mißlicher wirtschaftlicher Verhältnisse verweigert hat, bewegen sich die Schlußveranstaltungen der Saison in recht bescheidenen Bahnen. Aus den vorjährigen „Festspielen" wurden ganz einfache, schlichte „Kunstwochen". Aus der Hochflut der Opernfestspiele bleibt je eine Erstaufführung in den drei Berliner Opernhäusern übrig. Auch die einzigen Kunstereignisse, die den „Kunstwochen" einen individuellen Berliner Lokalcharakter verleihen könnten, wie Opern- und Konzertaufführungen im Rahmen der Berliner und Potsdamer Schlösser, traten dem Vorjahr gegenüber leider in den Hintergrund und beschränkten sich auf zwei Solistenveranstaltungen in der Goldenen Galerie des Charlottenburger Schlosses. Man kann die Darbietungen der Kunstwochen in drei Kategorien einteilen, und zwar unter einem gesellschaftlich-repräsentativen Gesichtspunkt, zweitens unter Berücksichtigung ihres künstlerischen Sonderwertes, drittens unter Beobachtung ihres ausgesprochen volkstümlichen Zweckes in der Absicht, allen Bevölkerungskreisen die Anteilnahme an den Kunstwochen zu ermöglichen. Es verdient anerkannt zu werden, daß die volkstümlichen Veranstaltungen im Vergleich zum Vorjahre zugenommen haben, wenn auch manche Versprechungen wie die „Nacht-Serenaden" der Staatsopernkapelle im Schlüterhof des Stadtschlosses unerfüllt blieben.

Diejenigen Aufführungen, die eher einen gesellschaftlichen, repräsentativen Charakter trugen, sind größtenteils Konzerte, die man im Verlauf der Saison jederzeit zu hören bekommt, die aber mit der Reklamemarke der Kunstwochen frankiert wurden, um ihnen ein besonderes Ansehen zu verleihen. Hierzu zählt die Eröffnungsvorstellung der „Meistersinger", die Schloßkonzerte mit Pablo Casals, Frédérik Lamond, Fritz Kreisler reihen sich an, auch einige weitere Veranstaltungen des Beethoven-Zyklus wie Edwin Fischers äußerst befriedigender Klavierabend in der Philharmonie gehören hierher. Ferner das Auftreten des italienischen Tenors Lauri Volpi, dessen hohes Honorar eine Erhöhung der Eintrittspreise bis auf vierzig Mark für den Opernplatz erforderte, ohne daß die künstlerischen Erwartungen durch außergewöhnliche Leistungsfähigkeit restlos erfüllt wurden.

Bei einer strengen Auswahl aller derjenigen Darbietungen, die keinen künstlerischen Sonderwert zu beanspruchen vermochten, bleiben eigentlich nur die beiden Gastkonzerte des New-Yorker Philharmonischen Orchesters unter Leitung von Toscanini übrig. Ein internationales und ein deutsches Konzertprogramm genügten vollauf, um die Vielseitigkeit seiner Stabkunst kritisch zu erfassen. Es ist weniger die unmittelbare Ausströmung seiner Persönlichkeit, die den stärksten Eindruck hinterläßt, als vielmehr die in der Orchestererziehung zutage tretende unerhörte künstlerische Vorarbeit, die ein Werkzeug von schlechthin idealer Klangvollkommenheit geschaffen hat. Wie bei dem Orchester der Mailänder Skala liegt in der Orchestertechnik der New-Yorker Philharmoniker das eigentlichste Wesen Toscaninis eingeschlossen. Die Auswahl vorzüglichster Künstler als Vorbedingung einer allen Anforderungen genügenden Interpretation, die Sorgfalt in der Erzielung eines Zusammenspiels von absoluter Einheitlichkeit — das sind die Merkmale dieses Orchesterapparates, der in der Exaktheit und Gleichmäßigkeit des Bogenstrichs und der schwierigsten Pizzicato-Stellen Bewundernswertes leistet. Es bleibt eine offene Frage, ob die durch unermüdlichen Fleiß gewonnene Stufe einer nicht mehr steigerungsfähigen Vollendung die Gefahr einer Schematisierung birgt, die den lebendigen Inhalt einer erstarrten Form unterordnet. Nicht als ob die künstlerische Auffassung der dar-

gebotenen Werke Zweifel an der Echtheit und Wahrhaftigkeit des Kunſtbekenntniſſes zuließe. Wohl aber könnte man der Vermutung Raum geben, daß jede Wiederholung eines unter dieſen Vorausſetzungen erarbeiteten Werkes die gleichen Merkmale der Interpretation, dieſelben Eigenheiten und Eigentümlichkeiten der Darſtellung in unveränderter Form aufweiſen würde. Und an die Stelle der lebendigen Neuſchöpfung tritt die ſchematiſche Nachſchöpfung, die beim erſten Male feſſelt und begeiſtert, bei der zweiten und dritten Wiedergabe aber den Hauptreiz der Unmittelbarkeit einbüßt und die Individualität jeder einzelnen Aufführung aufhebt. Der Eindruck der beiden Konzerte ſcheint in der Tat nicht unweſentlich von äußeren Vorzügen der Orcheſtertechnik abhängig geweſen zu ſein. Das dem Charakter des Programms nicht recht entſprechende Scherzo aus dem „Sommernachtstraum“ wurde zu einem in beſchleunigtem Tempo gebotenen Paradeſtückchen, das als artiſtiſche Leiſtung den jubelnden Beifall wohlverdiente. Bei Beethoven und Brahms dagegen triumphierte Klangſchönheit unverkennbar über den Kladginhalt. Der deutſche Muſikgeſchmack erwartet eine ſeelenvollere Vertiefung des Kunſtwerkes, als Toscanini trotz ſeines Reichtums an echtem Muſikempfinden zu geben vermag. Den Höhepunkt der beiden Konzerte bildete „Tod und Verklärung“ von Strauß, glanzvoll und überwältigend in der entwickelten Tonfülle, meiſterhaft in den geſchloſſenen Crescendi durchgeführt. Toscaninis beherrſchte, aber von Temperament durchglühte Bewegungen voll kleiner Eigenheiten, die den Operndirigenten kennzeichnen, unterſtellten das Orcheſter reſtlos ſeinem zwingenden Einfluß. Wie immer leitete er beide Veranſtaltungen auswendig. Die Begeiſterung war übergroß, Blumen und Kränze waren ein relativ beſcheidener Dank für die unermeßliche Fülle von Eindrücken, die ſein Berliner Beſuch hinterließ. — Als dann aber wenige Tage ſpäter Wilhelm Furtwängler ſein Berliner Philharmoniſches Orcheſter zum hohen Dienſt an der „Missa solemnis“ zuſammenrief und ein ausgewähltes Soloquartett neben dem unübertrefflichen Kittelſchen Chor auf dem Podium erſchien, da ſtand man im Banne eines unerhört lebendigen Eindrucks, einer aus Seelentiefen hervorquellenden ſtärkſten Kraft. Mag auch das Orcheſter nicht die Länge des Bogenſtrichs auf Millimeter berechnen und an mathematiſcher Genauigkeit des Einſatzes mitunter zu wünſchen übrig laſſen — uns iſt die Lebenswärme der Furtwänglerſchen Geſtaltung lieber als der prächtige, blendende, ſtrahlende Glanz Toscaninis.

Unter den Volkskonzerten der Kunſtwochen ſtehen zwei Veranſtaltungen im Vordergrund. Zunächſt das Gaufeſt des Berliner Sängerbundes mit einem einleitenden Feſtzug, Maſſenkonzert und Feſtkommers. Die Aufführungen des fünftauſend Sänger zählenden Bundeschors unter Leitung von Max Wiedemann vermochten auch künſtleriſchen Anforderungen vollauf zu genügen, namentlich in den ſorgfältigen dynamiſchen Schattierungen des Schubert-Pſalms. Feinheiten gingen ſelbſtverſtändlich in dem Rieſenſaal der Ausſtellungshallen verloren, die Programmauswahl trug den akuſtiſchen Verhältniſſen nicht genügend Rechnung. Ein weiteres Ereignis echt volkstümlichen Charakters war das Konzert der vereinigten Staatsopernorcheſter unter Leitung von Erich Kleiber, eine Künſtlerſchar von etwa 240 Muſikern auf einem Podium, deſſen Breite man an der Zahl der ſiebzehn bequem nebeneinander aufgereihten Contrabäſſe ermeſſen kann. Zum Vortrag gelangten Wagner, Liſzt, Strauß, Berlioz, von unvermeidlichen Kleinigkeiten abgeſehen, ſehr befriedigend. Das zu lebhafte Tempo des Pilgerchors in der Tannhäuſer-Ouvertüre iſt nicht zu billigen.

Von den drei Opern-Neuheiten ſind zur Zeit dieſer Niederſchrift erſt zwei erklungen. Die Operntätigkeit der Kunſtwochen betont mit Werken von Egon Wellesz und Arnold Schönberg ſtärker den experimentellen Charakter als das Konzertleben. Leider ergaben ſich bisher ausſchließlich Nieten. Den Eindruck eines griechiſch-indianiſchen Koſtümfeſtes vermitteln die beiden Einakter „Alkeſtis“ und „Die Opferung des Gefangenen“ von Wellesz. Seine Muſik iſt nicht entfernt dramatiſch lebensvoll, ſein Stil wird durch eine hoffnungsloſe Primitivität gekennzeichnet, wobei ein abſolut homophoner Satz zu einer iſolierten, gekünſtelten, mit Pentatonik und Quartenverbindungen operierenden Melodik einen möglichſt zuſammenhangsloſen, undurchſichtigen Baß als einzige Begleitſtimme wählt. Die Erfindung iſt mehr als

ſchwach. Zeitweilig zeigen ſich lichtere Momente wie in „Alkeſtis" beim Erwachen aus dem Todesſchlaf, die unheimliche Grundſtimmung der Eingangsſzene iſt in der Klangfarbe gut getroffen. Vielleicht hätte auch die „Opferung des Gefangenen" einen beſſeren Eindruck erweckt, wenn nicht eine abſonderliche Choreographie zu Bewegungsformen gegriffen hätte, welche die Lachluſt der Zuhörer erweckten. Man konnte unmöglich ernſt bleiben, wenn der gefangene mexikaniſche Prinz, der dem Opfertode geweiht iſt, ſich ausſchließlich in konvulſiviſchen Zukkungen ergeht und ein Gemiſch von Akrobatik, Jiu-Jitsu und Gebärden des Taubſtummen-Alphabets darbietet, während die Prinzeſſin einen ausgeſprochenen Veitstanz ausführt. Es war ein völlig verfehlter Verſuch, die unfruchtbare Muſik eines Wellesz in Berlin einzubürgern. — Schlimmer noch waren die beiden Kurzopern von Schönberg: „Erwartung" und „Die glückliche Hand". Zwei Werke, die jenſeits der Opernſphäre ſtehen, inhaltlich und muſikaliſch mißglückt ſind und in keiner Weiſe verdienen, ernſt genommen zu werden. Das Publikum wandte ſich ſchaudernd von dieſen beiden atonalen Mißgeburten ab und verhielt ſich größtenteils ſchweigend bis auf einige wenige, die es vorzogen, durch einige gellende Pfiffe in erfolgreichen künſtleriſchen Wettbewerb zu Schönbergs Muſik zu treten. Die klägliche Rolle Schönbergs wird in der Muſikwelt bald genug ausgeſpielt ſein. Die krampfhaften Bemühungen, ihn in Berlin zu ſtützen, ſind mehr als lächerlich. Wenn ihm auch keine Verdienſte für die Entwicklung der Kunſtmuſik nachzurühmen ſind, ſo trägt ſein abſchreckendes Beiſpiel wenigſtens dazu bei, den Muſikſinn auf die Betätigung echter Werte eines volkstümlichen Muſizierens ſtärker denn je zu lenken. Möge dieſe Grabmuſik für die komiſch-tragiſche Figur eines wahnbefangenen Muſik-Erneuerers bald in aller Ohren dringen!

Wiener Muſik.

Von Emil Petſchnig, Wien.

Verlorene Liebesmüh' war der Wiederbelebungsverſuch, den Hermann Goja als Textüberſetzer und Gottfried Kaſſowitz als muſikaliſcher Bearbeiter und Dirigent der Aufführung Haydns zweiaktiger Buffooper „L'infedeltà delusa" („Liebe macht erfinderiſch") angedeihen ließen. Die Kinder zweier reicher Viehhändler ſollen einander heiraten, haben ihr Herz aber ſchon an ein armes Geſchwiſterpaar verſchenkt. Durch verſchiedene Verkleidungsſzenen, in denen das eine Mädchen zwei Männer (!) mimt, werden die Väter betrogen und alles geht nach dem Wunſche der Jungen gut aus. Dieſe naive Handlung, ſtereotyp im Stile des 18. Jahrhunderts, vermochte anſcheinend auch die Phantaſie des Tondichters nicht ſonderlich zu entzünden, daher die Muſik in konventionellen Bahnen ohne merkbare dramatiſche Impulſe ſanft einlullend dahinplätſchert. Die Zeit und Arbeit, welche die mitwirkenden Herren L. Riedinger, K. Fälbel, A. Heiller, O. Jenk und Damen H. Widl, Ch. Kern unter der Regieführung A. Kutzner-Perfalls an dieſe Uraufführung wandten, und die Koſten ihrer Inſzenierung im großen Konzerthausſaale hätten der Entdeckung eines repertoirebildenden zeitgenöſſiſchen Werkes zugute kommen können, nachdem in ganz Öſterreich kein einziges Theater exiſtiert, das ſich dieſer moraliſch wie materiell gleich wichtigen regenerierenden Aufgabe unterzöge. Sonderbar dieſe Ausgrabungswut unſerer Tage, von der ſchwer zu entſcheiden iſt, ob ihr Gegenwartsflucht oder künſtleriſche Mut- und Ratloſigkeit als pſychiſche Urſache zugrunde liegt.

Das letzte Tonkünſtlerkonzert dieſer Saiſon unter H. Knappertsbuſch machte mit drei Sätzen aus W. v. Baußnerns Orcheſterſuite „Dem Lande meiner Kindheit" bekannt: gut gearbeitete und klingende Profeſſorenmuſik, zu der man nur bemerken möchte, daß der Wieneriſche Ländler im Mittelteil ſeiner Weſensart untreu wird und daß der Cſardas keiner iſt. Als Interpret des Dvořákſchen Cellokonzerts ſtellte ſich Gregor Piatigorsgy, ein Spieler großen Formates, vor, und den Beſchluß machte in ſtürmiſcher Wiedergabe R. Strauß' „Symphonia domestica".

H. Gals von R. Heger in einem Geſellſchaftskonzerte vorgeführte vierteilige „Symphonietta" enttäuſchte durchaus. Vom etwas genießbareren Scherzoſatze abgeſehen, herrſcht eine Sprödigkeit der Erfindung und Satzſtruktur in dieſer Arbeit, die es völlig unbegreiflich erſcheinen läßt, daß ihr vor zwei Jahren ein anſehnlicher Preis zuerkannt wurde. Es ſtanden damals lebensvollere Stücke zur Wahl.

Ein ſehr viſer junger Dirigent, Ivan Boutnikoff, brachte von ſich eine „Pan"-Symphonie op. 15 zu Gehör, deren fünf Abſchnitte Hymne, Silen, Pans Flöte, Tanz und Olymp betitelt ſind. Ungefähr der jungruſſiſchen Diktion ſich bedienend, weiſen der 1., 3. und 4. Satz in thematiſcher und klanglicher Beziehung doch auch individuellere Züge auf und vermögen dadurch zu intereſſieren. Tſchaikowskis b-moll-Klavierkonzert, von J. Friedmann in atemraubendem Tempo gemeiſtert, und Scriabins' „Poème de l'extase" waren die übrigen Programmnummern. Letzteres iſt heute bereits ebenſo verblaßt wie desſelben Autors „Poème divine", für das ſich Prof. N. Malko hier vor einiger Zeit vergeblich einſetzte.

Von ſonſtigen größeren Darbietungen der letzten Wochen wären ſummariſch zu erwähnen eine der ſeltenen Repriſen von Berlioz' bizarrer „Romeo und Julia"-Kompoſition und von Bachs „Johannespaſſion" unter P. v. Klenau (Singakademie), von Händels „Jephta" unter R. Nilius (Oratorienvereinigung), Bachs „h-moll-Meſſe" unter R. Heger (Geſellſchaftskonzert), desſelben „Matthäuspaſſion" unter F. Habel (Dreizehnlinden), ferner ein a cappella-Abend des Staatsopernchores unter F. Schalk mit Paleſtrinas „Missa Papae Marcelli" und kleineren Stücken von Bach, R. Strauß, Schönberg und Brahms.

Der hundertſte Geburtstag Carl Goldmarks gab Veranlaſſung, ſich wieder ſeiner Orcheſter- und Kammermuſik zu erinnern, doch mußte man die Erfahrung machen, daß diejenige wenigſtens, welche auf den Spuren der deutſchen Romantik wandelt, wie z. B. die ſalontiroleriſche „Ländliche Hochzeit", uns Heutigen nichts mehr zu ſagen hat. Ihre Melodik iſt aus zweiter Hand, und die ſtete Homophonie wirkt platt wie Menſchengeſtalten auf gewiſſen Bildern, unter deren Haut man keine Anatomie ſpürt. Vielleicht könnte angeſichts des Mangels an einſchlägiger Literatur das Violinkonzert noch öfter geſpielt werden, ſonſt aber vermag der Komponiſt einzig dort, wo die Farben des Orients aufleuchten, Perſönliches zu künden. Daher werden „Die Königin von Saba" und die „Sakuntala"-Ouvertüre ſich auch am längſten behaupten.

Die vom Prixquartett vorgetragenen „Variationen und Fuge" über ein Thema (Sarabande) von J. S. Bach des oberöſterreichiſchen Komponiſten J. N. David verriet außer Sattelfeſtigkeit und Sauberkeit in allen Satzkünſten auch die Fähigkeit zur Charakteriſtik. Über Natur und Kraft eigener Einfälle könnte aber erſt ein ſelbſtändigeres Werk belehren.

In der hieſigen Ortsgruppe der „Deutſchen Muſikgeſellſchaft" gab es einen K. Phil. Em. Bach-Abend, durch intereſſante Ausführungen über deſſen Beziehungen zu Wien eingeleitet von Dr. E. F. Schmied-Tübingen. Die unbekannt geweſenen Jugend- und Alterskompoſitionen des Meiſters leiſteten der Spielfreudigkeit aller Ausführenden, beſonders Jella Peßls am Cembalo, reichlich Vorſchub.

Der 50jährige Beſtand des Geſangvereins öſterreichiſcher Eiſenbahnbeamten, des drittgrößten konzertierenden Männerchors Wiens, wurde u. a. durch ein Feſtkonzert gefeiert, in dem nur dem Jubilar gewidmete Vokalwerke mit Orcheſterbegleitung zur Uraufführung gelangten. Von ihnen ſind an erſter Stelle zu nennen der äußerſt originell nur von Pikkolos und Trommeln untermalte „Kuruzzenkrieg" H. Wagners-Schönkirch und die vornehme, moderne Vertonung von Goethes „Grenzen der Menſchheit" durch K. Pilss. Nächſtdem wären anzureihen C. Lafites „Das Lied vom Admiral", C. Führichs „Sommerſonnenwende" und W. Kienzls „Libelle". Das Vorſpiel und der „Wach auf"-Chor aus den „Meiſterſingern" umrahmten bedeutſam die Veranſtaltung, die neuerlich Zeugnis ablegte für den künſtleriſchen Hochſtand der von Ehrenchormeiſter C. Führich und dem temperamentvollen K. Pilss geführten impoſanten Sängerſchar.

Schöne, tragende Stimmen, größten Schwierigkeiten gewachsene Technik und nobler Vortrag berechtigen zur Vermutung, daß die aus der Schule Max Klein hervorgegangenen Koloratursoprane Angela Chopp und Josefine Weinschenk sowie der dramatische Bariton Siegfried Gärtner auf der deutschen Opernbühne bald eine Rolle zu spielen beginnen werden.

Die Lösung des musikalischen Silbenrätsels

von A. Bauersfeld, Mühlhausen i. Th. (Maiheft 1930).

Unser letztes musikalisches Silbenrätsel hat, wie dies aus vielen Zuschriften ersichtlich war, unseren Rätselfreunden doch erheblich mehr Kopfzerbrechen verursacht, als dies bei den früheren Rätselaufgaben der Fall war. Wir hoffen aber gerade damit vielen Wünschen entgegengekommen zu sein, wenn wir uns bemühten, etwas schwerere Rätsel als früher zu bringen und damit dem Einzelnen die Lösung wohl etwas schwieriger, aber auch anregender zu gestalten. Die Zahl der eingegangenen Lösungen ist entsprechend der diesmaligen Schwierigkeit der Aufgabe auch wesentlich geringer als das letzte Mal, und zwar gingen insgesamt 76 richtige Lösungen ein, darunter allein 33 dichterische Lösungen, welche Zahl wohl am besten für den Eifer, mit dem an die Aufgabe gegangen wurde, spricht. Wir hätten ja gerne das Gesamtergebnis dieser dichterischen Ergüsse dem Urteil unserer Leser unterbreitet, woran aber nicht zu denken ist, da ein Abdruck aller Gedichte mindestens zwei Bogen des Heftes beanspruchen würde, was ja in Rücksicht auf das zur Veröffentlichung vorliegende wichtige Aufsatzmaterial nicht vertretbar wäre.

Die richtige Lösung des Rätsels lautet:

1. Mignon, 2. Undine, 3. Sextakkord, 4. Intonation, 5. Kakadu, 6. Wanderstab, 7. Ich ruf zu dir, 8. Rhapsodie, 9. Davidmotiv, 10. Orgelspieltisch, 11. Fabliau, 12. Täublein weiße, 13. Nausikaa, 14. Indianer, 15. Chakonne, 16. Tausig, 17. Schubert, 18. Oboi, 19. Elysium, 20. Nachtigallweis, 21. Eremit, 22. Melodie, 23. Posaunenquartett, 24. Fetras, 25. Unterdominante, 26. Nikolai, 27. Delibes, 28. Emanuel, 29. Nuri, 30. Walküre.

„Musik wird oft nicht schön empfunden,
weil sie stets mit Geräusch verbunden."

Der 1. Preis wurde zuerkannt: Hans Becker, Lehrer, Unterteutschenthal b. Halle a. d. S. — Theo Feige, Studienrat, Porta a. d. Weser — R. Gottschalk, Rektor, Berlin — Dr. Konrad Eck, Weimar — Ernst Lemke, Studienrat, Stralsund — Dr. Paul Mies, Köln — Wilhelm Rinck-Wagner, Dipl.-Ingenieur, München — Richard Trägner, Kirchenmusikdirektor, Chemnitz —, von deren Einsendungen wir im Nachstehenden einige der nicht allzu langen Dichtungen zum Abdruck bringen:

Mein lieber Herr A. Bauersfeld!
Wenn man die Silben richtig stellt,
viel Namen aus der Musika
ergeben sich. Sie stehen da.
Und hat man's erst so weit gebracht,
die Wörter fein und mit Bedacht
geprüft, den Anfang und das End',
welches Zitat es geben könnt':
Da lächelt man. Ja, ja! Es paßt!
Der Wilhelm Busch hat zwar gespaßt,
Denkt jedes musikal'sche Wesen.
(Die andern könn'ns zustimmend lesen.)
„Musik wird oft nicht schön empfunden,
weil sie stets mit Geräusch verbunden."
Die Lösung war 'ne Kleinigkeit.
Jedoch jetzt kommt die Schwierigkeit.
Ob man für die unholde Norm
nicht hat 'ne musikal'sche Form,
wo Wort und Ton so ganz sich deckt,
wie's Richard Wagner schön entdeckt.
Damit die Lösung nett garniert
dem Verlag Bosse präsentiert.
Mir ist nun halt nix eingefallen
— Einwurf: Hört, hört! (Die Atonalen!) —
Es hat zu oft, zu sehr gestimmt;
jedoch 's Geräusch man nicht vernimmt.
So schicke ich des Rätsels Lösung
nach Regensburg mit der Erklärung:
Dem Busch-Zitat stimm' ich nicht zu,
doch sehr der ZFM von Schumann.
Ihre Art und ihre Worte
sind für die musikal'sche Sorte
der „holden Kunst" in Lieb „entzunden".
Ich fühle mich mit ihr verbunden!

Hans Becker, Lehrer, Unterteutschenthal b. Halle/S.

Wie öffnet sich uns Herz und Sinn,
umschmeichelt uns die Flut der Töne!
Du bringst Genuß uns und Gewinn,
Euterpe, göttliche Kamöne!
Was uns das Wiener Dreigestirn,
was Schubert, Brahms und Wagner schufen,
zieht wohlig uns durch Herz und Hirn,
trägt zu des Himmelsthrones Stufen.
Nicht minder wirkt der Genius,
der fromm die Kunst der Fuge meistert,
mit Tongerank aus einem Guß
uns rührt, erschüttert und begeistert.
Doch ach, des Klanges Element
kann auch den Hörer tief verwunden,
daß man mit Wilhelm Busch bekennt:
Musik wird oft nicht schön empfunden.
Auf deinen Nerven trommelt Jazz,
es spielt dir auf der schwarze Jonny;
Musik und Text sind für die Katz.
Doch schlimmer ist's mit Mahagonny.
„Maschinen in der Gießerei",
sie machen einen Mordsspektakel.
Welch wüster Höllentönebrei
mit Stampfen, Fauchen und Gekakel!
Der Kolben stößt, es knirscht das Seil,
und rasend dreht sich der Propeller,
dich quält das Werk von Brecht und Weill:
Dreigroschenoper, wert drei Heller.
Nun strebst du heimwärts ganz verstört,
zermürbt und seelisch arg zerschunden.
Warum dich die Musik empört?
Weil sie stets mit Geräusch verbunden.

R. Gottschalk, Rektor, Berlin.

„Musik wird oft nicht schön empfunden,
Weil sie stets mit Geräusch verbunden."
So sprach ein Wilhelm Busch in Ruh
Und raucht' sein Pfeifchen still dazu.
Wie wahr sprach doch der weise Mann,
Der im Humor den Preis gewann!
Es schuf nicht Glück noch Freudigkeit,
Ward forte das Klavier zerbleut,
Und heult' im Hof hinauf, hinan
Drehorgel wild der Leiermann.
Im Busen tief wurd's einem bang,
Wenn das Gebet der Jungfrau klang,
Und tönten erst die Klosterglocken,
Da blieb vor Weh kein Auge trocken.

So war's in guter, alter Zeit.
Doch saget mir, wie ist es heut?
Ach, dreimal weh, 's ist fürchterlich,
Der Weise schweigt und räuspert sich,
Wenn grell der Jazz die Luft durchbrüllt
Und jämmerlich das Saxo schrillt,
Wenn Tauber seine Schmalzer tönt,
Im Grammophon der Foxtrott stöhnt,
Wenn dumpf und hart der Tango schnurrt
Und Englisch Walzer schmachtend gurrt,
Wenn Snobs Lehar und Kalman quäken
Und öde Niggerweisen blöken.
Daneben der Atonalist
Wutvoll die Harmonien frißt,
Und durch die Gassen weit und breit
Stapft kalt die Neue Sachlichkeit.
Mit deutscher Kunst da ist's vorbei,
Die Kunst ist von den Völkern frei,
Die Kunst ist international,
So schreit man über Berg und Tal,
Romantik ist ein Hirngespunst,
Die Phantasie ein blauer Dunst,
Und Seele in der Kunst, o nein,
Woll'n ohne Seele selig sein!

Ach, Wilhelm Busch, wie du das fändest,
Wenn du jetzt wieder auferständest!
Du würdest stumm das Haupt nur neigen
Und uns den breiten Rücken zeigen.
Drum warte lieber noch ein Stück,
Bis sich gehäutet die Musik.
Dann singen wir im vollen Chor
Dir stolz die neue Weise vor,
Und sie wird schön von dir empfunden,
Auch wenn sie mit Geräusch verbunden!

Dr. Konrad Eck, Weimar.

Musik rinnt aus geheimnisvollen Tiefen,
in die sich eine Seele still verlor.
Sie klingt nur dem, der ein musikhaft Ohr
läßt lauschen, drin ihm klare Töne schliefen.
Den andern ist sie nur ein sinnlos Wirren,
nur ein Geräusch, drin tote Töne ziellos irren.
Drum, Wilhelm Busch, hast du das Richtige gefunden,
als du von ihnen schriebst in bitterbösen Stunden:
„Musik wird oft nicht schön empfunden,
weil sie stets mit Geräusch verbunden!"

Ernst Lemke, Studienrat, Stralsund.

„Riemann", „Wustmann", „Böhme—Erck"
Mußten mit heran ans Werk.
„Einstein" und der „Müller—Reuter"
Halfen noch ein Stückchen weiter.
Mancher Meister „Sammel-Werke"
Gaben richt'gen Geist und Stärke.
Textbuch, Partitur und Auszug
Macht' den Dummen endlich klug.

Als das alles ich errafft,
Fand ich dann als Wissenschaft:
„Musik wird oft nicht schön empfunden,
Weil sie stets mit Geräusch verbunden."
Und als der Satz nun mal gefischt,
Verschloß ich mich der Einsicht nicht:

„Manch Rätsel wird nicht schön empfunden,
Wenn es mit so viel Müh verbunden."
Jedoch wo solche Preise blitzen,
Macht man sich nichts aus etwas Schwitzen.
Man löset dann mit Mut und Tücke
Das Silbenrätsel. Auf zum Glücke!

Dr. Paul Mies, Köln.

„Musik wird oft nicht schön empfunden,
Weil sie stets mit Geräusch verbunden!"
Man hört die Leute manchmal fragen,
Was will der Meister damit sagen?
Ist es nur Hohn und Spott und lacht
Er über die unsel'ge Schar,
Die, jeglichen Gefühles bar,
Anstatt Musik nur Unfug macht,
Und die die schönste Harmonie
Verwandelt in Kakophonie?
Ich seh' im Worte tiefern Sinn:

Es ist ein Abbild unsres Leben,
Das höchstens Gold, gemischt mit Zinn;
Das reine Glück sucht man vergebens.
Nur selten will es uns gelingen,
Zu schöpfen aus dem Vollen, Ganzen,
Uns zu befreien aus den Schlingen
Der mörderischen Dissonanzen.
Uns plagt stets des „Objektes Tücke"!
Vielleicht geschieht's zu unserm Glücke;
Bekanntlich läßt sich nicht ertragen
'ne Reihe von sehr schönen Tagen.

Wilh. Rinck-Wagner, Dipl.-Ingenieur, München.

Der 2. Preis wurde zuerkannt: Dr. Wilhelm Bode, Riesa a. E. — Rudolf Boetzer, Lehrer, Berlin-Rosenthal („Legende") — Ella Conrad, Pianistin, Köln a. Rh. — Max Jentschura, Lehrer, Rudersdorf — Otto Kübler, Regierungs- und Baurat, Berlin-Steglitz — Wilhelm Löhner, Freiberg i. Sa. — Fritz Lorberg, Musiklehrer, Cuxhaven — A. Lorenz, München — Erika Niepel, Hirschberg i. Rsgb. — Walter Rau, Chemnitz — Hans-Joachim Reinhardt, Berlin-Charlottenburg — Lena Roffmann, cand. mus., Berlin — Karl Schlegel, Musiklehrer, Recklinghausen — Emmy Gräfin Schlieffen, Bad Doberan — Paul Verbeck, Leipzig — Julie Winnecke, Waldshut i. B.

Den 3. Preis erhielten: Georg Grosch, Studienrat, Jena — Kurt Haefeker, Hamburg — Elisabeth Proch, Musiklehrerin, Neisse — Walter Schiefer, Kantor, Hohenstein-Ernstthal.

Proben aus den Einsendungen, die den 2. bzw. 3. Preis erhielten, abzudrucken, verbietet uns, wie bereits erwähnt, der Raummangel.

Alle übrigen Einsender richtiger Lösungen, die im Nachfolgenden noch namentlich aufgeführt seien, erhielten einen Trostpreis:

Emil Baritsch, Kilchberg b. Zürich — Ella Becker, Berlin — Dr. Beate Berwin, Berlin — Helene Breest, Gesangslehrerin, Berlin — Martha Brendel, Musiklehrerin, Leipheim a. d. Donau — Felix Brodtbeck, Konservatorist, Oberwil b. Basel — Dr. Buschmann, Sanitätsrat, Parchim.

Helene Christian, Musiklehrerin, Neisse.

Prof. Franz Xaver Dreßler, Stadtkantor, Hermannstadt i. Siebenbürgen — Elisabeth Dürschner, Nürnberg.

Dr. Paul Francke, Professor, Clausthal — Agnes Furter, Musiklehrerin, Töchterheim Waldblick, Königsfeld i. Schwarzwald.

Frau Anneliese Güttler, Neukuhren b. Königsberg i. Pr.

Hedwig Heine, Halberstadt — Irmgard Hücking, Sundwig i. W. — Willy Hunger, Leipzig — Thesi Hüser, Münster i. W.

Werner Kammann, Berlin-Steglitz — Hans Kasch, stud. phil., Leipzig — Prof. H. Kauffmann, Magdeburg — Maria Keyl, Musiklehrerin, Neisse — Grete Klein, stud. mus., Wiesbaden.

Frau Nelly Liermann, Winsen/Luhe — Hertha Loock, Berlin-Charlottenburg.

Frau Waltraut Meiner, Hersfeld — Dr. Merkle, Pfarrer, Blansingen i. Wtbg.

Johanna Niederleitner, Münster i. W.

Alfred Oligmüller-Engel, Bochum.

Käthe Panse, Musiklehrerin, Halle a. d. S. — Charlotte Parlapanoff, Leipzig — Grete Popken, Jever i. Oldbg.

Gerd Ridder, Mülheim a. d. Ruhr — Richard Roſt, Studienrat, Oſchatz i. Sa.

Joſef Sautier, Karlsruhe i. B. — Lisbeth Schreiber, Geſangslehrerin, Neiſſe — Dorothea Schröder, Konzert- und Oratorienſängerin, Leipzig — Hugo Schubert, Studienrat, Frankfurt/O. — Anton Schütz, Chordirektor, Böhm.-Leipa — Elfriede Schwarz, Muſiklehrerin, Neiſſe — Dr. F. Spiro, Fürſtenwalde a. d. Spree — Elſe Streit, Violin- und Kompoſitionslehrerin, Berlin-Friedenau — Dr. M. Struck Amtsgerichtsrat, Laage i. Mcklbg.

Walter Tiedge, Kapellmeiſter, Hannover-Linden.

P. Voß, Privatmuſiklehrer, Lauenburg i. P.

Bruno Wamsler, Lehrer und Organiſt, Lauſcha i. Th. — Eugen Weber, Sekundaner, Mühlheim a. d. Ruhr — Camillo Wolf, Profeſſor, Eger — Alfred Wottrich, Delmenhorſt i. O.

Neuerſcheinungen.

Hermann Grabner: Allgemeine Muſiklehre als Vorſchule für das Studium der Harmonielehre, des Kontrapunkts, der Formen- und Inſtrumentationslehre. 2. veränderte Auflage. Gr. 8°, 355 S. Mit einem Notenanhang. Stuttgart, E. Klett, 1930. M. 4.90.

F. Bonivia: Verdi. 8°, 161 S. Oxford University Press London, 1930.

Hermann Beckh: Das Chriſtus-Erlebnis im Dramatiſch-Muſikaliſchen von Richard Wagners „Parſifal". Gr. 8°, 73 S. Stuttgart, Verlag der Chriſtengemeinſchaft, 1930. M. 3.50.

Walther Howard: Sozialismus und Muſik (Vortrag). 8°, 48 S. Berlin-Hermsdorf, Verlag f. Kultur und Kunſt, 1930.

Karl Goldmark (Feſtgabe der Stadtbibliothek zu Budapeſt zum 100. Geburtstage des Tondichters). Literatur aktueller Zeitfragen, Nr. 49, broſch., 41 S. — Die Schrift enthält eine wertvolle bibliographiſche Zuſammenſtellung von Monographien (Würdigungen, Erinnerungen) und ein kritiſches Verzeichnis der Goldmarkſchen Kompoſitionen. Es handelt ſich hierbei um den erſten ſyſtematiſchen Verſuch einer Katalogiſierung.

Hermann Hering: Arnold Mendelsſohn, die Grundlagen ſeines Schaffens und ſeine Werke. 8°, 79 S. Verlag Guſtav Boſſe, Regensburg. Gzl. geb. M. 4.—.

Helmut Schulz: Johann Vesque von Püttlingen. (Forſchungsarbeiten d. Muſikwiſſenſchaftlichen Inſtituts der Univerſität Leipzig, Bd. 1.) 8°. 286 S. Verlag G. Boſſe, Regensburg. M. 12.—.

Otto Baenſch: Aufbau und Sinn des Chorfinales in Beethovens Neunter Symphonie. G. 8°, 96 S. Verlag Walter de Gruyter & Co., Berlin-Leipzig. Br. M. 8.—.

Edwin von der Nüll: Béla Bartók. Ein Beitrag zur Morphologie der neuen Muſik. 8°, 120 S. Mitteldeutſche Verlags-A. G. Halle a. S.

Julius Bahlke: Zur Pſychologie des muſikaliſchen Geſtaltens. Mit 2 Abb. u. 25 Notenbeiſpielen (Archiv für die geſamte Pſychologie). 8°, 102 S. Akademiſche Verlagsgeſ. m. b. H., Leipzig. Br. M. 6.—.

Richard Tronnier: Von Muſik und Muſikern. Mit Notenbeiſpielen und Bildern. Gr. 8°, 302 S. Muſikverlag Ernſt Bisping, Münſter i. W.

Johannes Wolf: Geſchichte d. Muſik, 1. Tl., 2. verbeſſ. Auflage. Kl. 8°, 159 S. Sammlung „Wiſſenſchaft und Bildung". Verlag Quelle & Meyer, Leipzig. Gebd. M. 1.80.

Friedrich Blume: Geſammelte Schriften und Vorträge von Hermann Abert. — Gr. 8°, 616 S. Verlag Max Niemeyer, Halle a. S. — Geh. M. 28.—, gebd. M. 30,50.

Franz Joſ. Ewens: Das deutſche Sängerbuch. Gr. 4°, 390 S. Verlagsbuchhandlung Wilhelm Schille & Co., Karlsruhe und Dortmund. Über 100 Illuſtrationen, Zeichnungen, Noten, 15 Tiefdruckbilder. — Eine Prachtausgabe, wie ſie nur einmal zu finden iſt. Wir kommen darauf im Beſprechungsteil zurück.

Guido Adler: Handbuch der Muſikgeſchichte. Zweite, ſtark ergänzte Auflage. Gr. 8°, 2 Bde., zuſ. 1294 S. Verlag Heinrich Keller, Berlin-Wilmersdorf.

Dr. Friedrich Mahling: Muſikkritik. Eine Studie, „Universitas-Archiv". 8°, 52 S. Helios-Verlag, Münſter i. W.

A. Wandersleb: Der Rhythmus der Kirchenmelodien. 8°, 34 S. Verlag F. W. Gadow & Sohn, Hildburghauſen.

Gerhard Pietzſch: Die Klaſſifikation der Muſik von Boetius bis Ugolino von Orvieto. — 8°, 124 S. Max Niemeyer Verlag, Halle a. S.

Julius Levin: Johann Sebaſtian Bach. Mit Noten- und Handſchriftenproben. 14 Illuſtrationen. Gr. 8°, 243 S. Hlbleder. Wegweiſer-Verlag G. m. b. H., Berlin.

Besprechungen.

Bücher.

GUIDO ADLER: Handbuch der Musikgeschichte, zweite, stark ergänzte Auflage, 2 Bde., 1294 S. Verlag von Heinrich Keller, Berlin-Wilmersdorf.

Adlers unersetzliches Handbuch liegt als Neuauflage in zwei bequem handlichen Bänden vor und verdient wie bisher für die Vorzüge eines reichen, gediegenen Inhaltes unter Mitarbeit berufenster Federn hohe Anerkennung. Die Neuausgabe ist übersichtlicher gehalten in inhaltlicher Anordnung, die Notenbeispiele sind vermehrt und können als nahezu lückenlos bezeichnet werden, die Illustrationen sind erweitert und fesseln namentlich in dem Abschnitt über die Musikinstrumente durch ausgezeichnete Reproduktion. Neu aufgenommen ist ein wertvoller, leider zu kurzer Abschnitt über die Geschichte der Musikkritik von Prof. Dr. H. Springer. Vielleicht würde es sehr wünschenswert erscheinen, auch einmal die Musikkultur der Gegenwart in Form einer Sonderbetrachtung der organisatorischen und sozialpolitischen Verhältnisse eingehender zu behandeln, die von nicht zu unterschätzendem Einfluß für die Musikentwicklung sind. Der geschichtliche Teil bietet kaum zu Ausstellungen Anlaß. Naturgemäß reizt die Betrachtung des gegenwärtigen Musiklebens eher zu Einsprüchen, obgleich die Wahrung sachlicher Objektivität erfolgreich und befriedigend angestrebt wird. Am belanglosesten ist der Abschnitt über den Chorgesang in anscheinender Verkennung seiner besonderen Bedeutung. Die Aufzählung bekanntester Männerchorkomponisten widerspricht den eigentlichen Tatsachen. Daß der hier nicht genannte Hugo Kaun die Kammermusik zu seinem Hauptschaffensgebiet zählen soll, wird niemand mehr in Erstaunen versetzen als den Komponisten selbst. Diese und andere Kleinigkeiten sind nicht dazu angetan, den unvergleichlichen Wert dieses gediegenen Handbuches herabzusetzen, das in seiner populären Sprache jedem Musikliebhaber dringend zu empfehlen ist. Dr. Fritz Stege.

DAS DEUTSCHE SÄNGERBUCH (Wesen und Wirken des Deutschen Sängerbundes in Vergangenheit u. Gegenwart), herausgegeben von Dr. phil. Dr. jur. Franz Josef Ewens. 390 S. Verlagsbuchhandlung Wilhelm Schille & Co., Karlsruhe und Dortmund.

Ein Werk wie das vorliegende gibt es nur ein einziges Mal in einer derartigen Prachtausstattung und inhaltlichen Vollkommenheit. Unter Mitarbeit von Autoritäten wird hier ein vollständiges Bild der Männerchorbewegung geboten, unterstützt durch über 100 Illustrationen, Textzeichnungen, Notenbeispiele, sowie 15 Tiefdruckbilder. Der als Hauptschriftleiter der „Deutschen Sängerbundeszeitung" bekannte Herausgeber fügt ein lückenloses biographisches Verzeichnis der bedeutendsten Männerchorkomponisten bei. In den Abschnitten über den „Sängerbund", „Vom Lied", „Vom Sänger" findet sich überreiches, anregendes Material, das von der Größe und Bedeutung der Männerchorbewegung restlos überzeugt. Das Sängerbuch, das ein unvergleichliches literarisches Denkmal des Volksgesanges darstellt, eignet sich vorzüglich zu Geschenkzwecken und dürfte in keinem musikliebenden deutschen Hause fehlen. Dr. Fritz Stege.

HÄNDEL-JAHRBUCH 1929. Im Auftrage der Händel-Gesellschaft herausgegeben von Dr. Rud. Steglich. 2. Jahrgang. 8°. 158 S. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

Die junge Händel-Renaissance, jene vor einem Jahrzehnt von Göttingen her eröffnete, anfangs überaus triebkräftige Bewegung, hat in unserer schnellebigen Zeit schon wieder an Breite und sogenannter (nie ganz ungefährlicher) Popularität verloren. Aus der buntgewürfelten Schau der Anhänger aber, die in unersättlichem Sensationsdrange zum Teil bereits nach Neuem jagen — denn es gibt, wie Pfitzner sagt, Bildungssnobs und schlimmere Gattungen, die alles fressen, heute den Beethoven, morgen den Kandinsky verschlingen —, aus dieser Schar hat sich eine engere, innerlich verbundene Gemeinde herauskristallisiert. Eine Gemeinde von Künstlern, Gelehrten und Kunstfreunden, die sich über das bloße modische Interessiertsein hinaus ehrlich um tiefere Erkenntnis des Händelschen Kunstwerkes mühen. Ein starker Ausdruck dieses gemeinsamen Ringens ist das von der strengen Wissenschaft dargebrachte Händel-Jahrbuch, das als dritte Veröffentlichung der 1925 gegründeten Händel-Gesellschaft nunmehr in seinem zweiten Jahrgange (1929) vorliegt. Es enthält eine Reihe wertvoller Beiträge. E. J. Dent, der bekannte Cambridger Historiker, spürt als Erster den englischen Einflüssen bei Händel nach. Er sieht die im 17. Jahrhundert durch Purcell, Englands genialsten Komponisten, entscheidend ausgebildete englische Musiktradition besonders in Händels großen, dramatisch belebten Chören wirksam werden. Leider läßt er die Frage, inwieweit auch der frische Quell der englischen Volksmusik den mächtigen Strom des Händelschen Schaffens getränkt hat, unberücksichtigt. H. Roth-Stuttgart versucht in scharfsinniger Weise, die zwingende Logik in dem eigentümlich ausgewogenen

Gesamtaufbau der ersten, einzigen authentischen Klaviersuiten-Sammlung aufzudecken, und B. Flögel-Halle eröffnet, gestützt auf die für die ganze damalige Musikübung maßgebende Affektentheorie, neue, vielverheißende Ausblicke für die Betrachtung und Wertschätzung der oft umstrittenen und falsch gedeuteten größten barocken Gesangsform, der Da capo-Arie, die in neueren Opernaufführungen durch stillose, ihren weitgeschwungenen, monumentalen Spannungsbogen vernichtende Kürzungen gar zu gern verballhornt wird. Mögen diese mit alter deutscher Gründlichkeit und echter Kunstbegeisterung geschriebenen Arbeiten dazu beitragen, das Verständnis für die reine, wesenhafte Welt der Altklassik zu vertiefen, denn in ihr ist eines der wenigen Kraftzentren beschlossen, die auf unser gegenwärtig so schwer erschüttertes Musikleben heilsam wirken können. L. R.

GESCHICHTE DER MUSIK IN BILDERN. Unter Mitwirkung von Robert Haas und Hans Schnoor nebst anderen Fachgenossen herausgegeben von Georg Kinsky. Mit 1560 Abbildungen und einer farbigen Tafel. XV u. 364 S. Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1929. M. 30.—.

Unter diesem Titel ist vor kurzem ein Monumentalwerk erschienen, das durch seine Vielseitigkeit alles, was an ähnlichen Veröffentlichungen bisher vorlag, in den Schatten stellt. Der Herausgeber, Dr. Georg Kinsky-Köln, hat, unterstützt von Prof. Robert Haas-Wien, Dr. Hans Schnoor-Dresden und anderen namhaften Fachgenossen, mit unermüdlichem Forscherfleiß in über 1500 vorzüglichen Reproduktionen eine Fülle kostbaren Materials zu einer geschlossenen Sammlung zusammengetragen, die eine geradezu unentbehrliche Ergänzung zu jeder Musikgeschichte bedeutet und den schaffenden wie den ausübenden Musiker, den Wissenschaftler wie den Liebhaber in gleichem Maße fesseln muß. Denn was hier dem Betrachter geboten wird, ist nicht etwa nur schmückende Illustration historischer und biographischer Schilderungen, — es ist weit mehr: ein lebendiges Abbild der organischen Musikentwicklung und, für den Tieferblickenden, darüber hinaus ein Abbild geistigen und kulturellen Geschehens überhaupt, aufgefangen und zurückgestrahlt vom Spiegel der Malerei, der Plastik und des Kunstgewerbes, von handschriftlichen und gedruckten Dokumenten, von den zahlreichen Denkmälern des mannigfach verzweigten Instrumentenbaues. Alle Zeitalter und Stilarten sprechen mit überaus beredten Beweisstücken von teilweise einzigartigem Werte zu uns. Da sind sumerische und hethitesche Kalksteinreliefs (Harfner und Lautenschläger!) aus dem 3. Jahrtausend, Wandmalereien aus altägyptischen Königsgräbern, griechische Trinkschalen, Stelen und Statuen, römische Sarkophagteile, bizarre chinesische und japanische Trommeln, Trompeten u. dgl. Das besonders berücksichtigte christliche Mittelalter ist durch prächtige Manuskripte und Miniaturen aus der klösterlichen und ritterlichen Musikpflege, durch romanische und gotische Skulpturen vertreten, Renaissance und Barock durch die fröhliche Schar gemalter singender und musizierender Engel und Putten, durch frühe Notenstiche, seltene Instrumente und prunkvolle Bühnenausschnitte. In die neuere Zeit führen charakteristische Darstellungen höfischer und bürgerlicher Musikgesellschaften, schöne Autographe und eine stolze Reihe von Bildnissen unserer großen, größten und kleineren Meister. Dem hervorragenden Buche einen Geleitwunsch auf den Weg zu geben, ist überflüssig — es wird sich die Herzen aller Musikfreunde im Sturme erobern! L. R.

Musikalien.

JOH. SEB. BACH: 6 Violinsonaten für 2 Violinen bearbeitet von Willem Kes. (Vieweg, Musikschätze der Vergangenheit.)

Über eine Umarbeitung der Bachschen Solo-Sonaten für 2 Geigen kann man sehr geteilter Meinung sein. Bach möge „Bach" bleiben, und was er nur für Auserwählte geschrieben hat, soll auch nur von solchen gespielt werden. So sind z. B. die Violinsonaten bereits in ihrem Originalklang durch hervorragend gelungene Schallplatten, bespielt von allerersten Meistern der Violine, weitesten Kreisen zugänglich, und Unberufene mögen sich eben nicht an solchen Kunstwerken vergreifen. Jedoch unter Umständen heiligt der Zweck die Mittel; und da es heute ganz besonders nötig ist, dem deutschen Volke die deutsche Musik zu erhalten, wo nötig, erst zu erschließen, so kann man von diesem Standpunkt aus der vorliegenden Bearbeitung letzten Endes eine gewisse Berechtigung nicht ganz absprechen und muß die Gründe billigen, die der Herausgeber in seinem Vorwort ausführlich darlegt. Jedenfalls ist alles an sich meisterhaft gemacht und zeugt von heißer Liebe zu und tiefem Verständnis für unsern großen Thomaskantor. Rich. Paul.

RUDOLF SILBERSCHMIDT: Violin-Fibel nach den Grundsätzen der Tonwortlehre von Carl Eitz. (Vieweg.)

Der Verfasser macht hier den nicht uninteressanten Versuch, einen Lehrgang des Violinspiels auf Grund der Eitzschen Tonwortlehre darzubieten, und ich bin überzeugt, daß ein in der Volksschule nach dieser Methode unterrichtender Gesangslehrer, der nebenbei Geigenstunden gibt, mit

Begeisterung danach greifen wird. Aber auch nur dieser, denn wer als Gesangsmethodiker diese Lehre nicht gründlich kennt, wird mit dieser Violinfibel und den darin enthaltenen Tonbezeichnungen (Dadur, su-moll, Ri-dur, ke-moll usw.) trotz aller einführenden Erklärungen nicht viel anzufangen wissen. Die vom absoluten Musikertum herkommenden Violinlehrer dürften keine Zeit und Interesse haben, sich mit dem Eitzschen Tonwort zu befassen. Rich. Paul.

EDMOND VERMEIL: Beethoven. Maîtres de la Musique ancienne et moderne, 1. Bd. Verlag: Les Éditions Rieder, Paris.

Auf etwa 60 Seiten schildert der Verfasser Beethovens Persönlichkeit und Schaffen; die Darstellung ist ganz volkstümlich abgefaßt und dringt nirgends in die Tiefe. Der 60 Tafeln umfassende Anhang ist als — wohl erster — französischer Versuch einer Beethoven-Ikonographie zu begrüßen. Natürlich befinden sich viele schon oft gesehene, unvermeidliche Bilder und Schriftstücke des Meisters und seiner Umwelt darunter, aber auch verschiedene Dinge, die man anderwärts vergeblich suchen wird. Daß man dabei zum ersten Male auf eine Nachbildung des einzigen Beethovenbriefes an E. Th. A. Hoffmann stößt, ist erstaunlich; denn die Urschrift liegt nicht etwa in einer französischen Privatsammlung verborgen, sondern befindet sich seit mindestens zwanzig Jahren in der Preußischen Staatsbibliothek. M. U.

AUGUST HALM: Bühnenmusik. 2. Heft. Musik zu Shakespeares „Viel Lärm um Nichts". Im Bärenreiter-Verlag zu Augsburg und Kassel.

Im Gegensatz zu seinen früheren Musiken zu Stücken von Shakespeare kann ich in der vorliegenden keine Bereicherung der Gattung erblicken. Ein sehr ausgedehntes, reichlich primitives Marsch-Vorspiel läßt schmerzlich einen wirklichen Einfall vermissen und ein Vorbereiten auf die Geschehnisse des Stückes. Ebenso eine nachfolgende Gavotte. Mehr Verbundenheit mit der Szene hat das Lied des Balthasar. Im ganzen Musik, die nebenher läuft, statt aus der Dichtung herauszuwachsen.

MICHAEL PRAETORIUS: Sämtliche Orgelwerke. Herausgegeben von Karl Matthaei, eingeleitet v. W. Gurlitt. Wolfenbüttel-Berlin, G. Kallmeyer, 1930.

Die vorbachsche Orgelmusik in großem Umfange auftauchen zu sehen und sich mit ihr beschäftigen zu können, dürfte für manche das größte musikalische Erlebnis der Gegenwart bedeuten. Es liegt hier etwas vor, das geschichtlich ja sicher ganz wohl erklärt werden kann, als solches aber eine Welt darstellt, in die zu dringen nur auf seelischem Wege möglich ist. Und zwar glaube ich, daß das bei vielen sogar ohne größere Umwege möglich ist, so nur etwas in deren Seele vorhanden ist, was gerade in dieser Musik schwingt, hier der eines Michael Praetorius (1571—1612), den man in seiner ganzen Größe ja erst zu ahnen beginnt. Ich wüßte nicht, was in dieser Musik historisch abzuziehen wäre, d. h. gewissermaßen alles oder aber gar nichts. So gefestigt steht diese urprotestantische, in gewissem Sinne die letzten Folgerungen eines durchaus lutherisch jenseitigen Protestantismus ziehende Cantus-firmus-Orgelkunst vor uns, daß selbst die J. S. Bachs nicht zum Vergleich herausfordert, es sei denn die der Spätwerke, die aber doch wieder etwas anderes, persönlich Bedingtes sind. Man darf ruhig sagen, daß die Orgelmusik dieses Praetorius noch frömmer ist, frömmer im Sinne einer selbstverständlichen, durch nichts erschütterten Frömmigkeit. Es ist eine Kunst, die die Sünde noch gar nicht kennt, und man soll sie deshalb auch nicht nachahmen wollen. Es könnte, künstlich und künstlerisch, wohl sicher geschehen, aber was sollte es, wer hat heute noch diesen seelischen Untergrund? Es läßt sich auch wohl denken, daß diese Art alter Orgelkunst den tiefer veranlagten Kirchenkomponisten in schwere Zweifel stoßen kann, so er sich künstlerisch in ihr beheimatet hat; er fühlt auch das unwiederbringlich Verlorene, das er wohl als Künstler, nicht mehr aber als wahrhaftiger Mensch gestalten könnte.

Absichtlich sei nicht auf Einzelheiten dieser Werke eingegangen, deren Zahl nicht sehr groß ist, von dem Wesen dieses außerordentlichen Mannes, der im Laufe dieses Jahrhunderts noch eine tiefbedeutsame Rolle spielen dürfte, aber einen vollen Begriff gibt. Der Außenstehende ist jedenfalls erstaunt, daß eine derart hochstehende Orgelmusik hundert Jahre vor der Bachschen vorhanden war. Es sind sämtliche Cantus-firmus-Bearbeitungen, 6 über lateinische Hymnen, 4 über deutsche Kirchenlieder, von denen „Christ, unser Herr, zum Jordan kam" den gewaltigen Umfang von 20 Seiten (411 Takten) hat, ferner zwei Variationen über „Nun lob mein Seel den Herrn" und eine Sinfonia.

Die Ausgabe Matthaeis, sich stützend auf Gurlitts Gesamtausgabe der Orgelwerke von 1921, ist herrlich, kommt dem Benutzer ebenso liebevoll wie unaufdringlich entgegen und verrät überall den trefflichen Musiker. Gurlitt, auf den die heutige Beschäftigung mit M. Praetorius zurückgeht, hat dem Band eine längere Einführung mitgegeben, die den echten Kenner dieser Kunst und ihrer Zeit in verschiedenster Beziehung erkennen läßt. Das Ganze ist ein herrliches Geschenk für alle, die sich auf diesem Gebiet beschenken lassen wollen s.

Kreuz und Quer.

Julius Smend †

Am 7. Juni ſtarb nach kurzer Krankheit in Münſter i. W. Geheimrat Prof. D. Julius Smend im Alter von 73 Jahren (geb. 10. Mai 1857 zu Lengerich), einer der verdienſtvollſten heutigen evangeliſchen Theologen gerade auch auf dem Gebiete der evangeliſchen Kirchenmuſik, der er einen großen Teil ſeiner außergewöhnlichen Arbeitskraft widmete. In Wort und zahlreichen Schriften iſt er für die Bedeutung der Kirchenmuſik im evangeliſchen Gottesdienſt eingetreten, wie er denn auch dem Vorſtand des Evangeliſchen Kirchengeſangvereins angehörte. Mit Friedrich Spitta (geſt. 1924) gab er auch ſeit 1896 die ausgezeichnete Monatsſchrift für Gottesdienſt und kirchliche Kunſt heraus, deren zahlreiche Aufſätze aus ſeiner Feder die große Vielſeitigkeit ſeines Weſens ſpiegeln. Zahlreichen Kreiſen iſt Smend dann vor allem als glänzender Kanzelredner durch ſeine inhaltstiefen und formvollendeten Feſtpredigten an den Bachfeſten der Neuen Bachgeſellſchaft bekannt geworden, ſo daß man ſich ſeit Jahrzehnten ein Bachfeſt kaum mehr ohne die Predigt Smends in den liturgiſchen Feſtgottesdienſten denken konnte. Nicht zum wenigſten dadurch ſind dieſe Gottesdienſte für viele der Höhepunkt des jeweiligen Bachfeſtes geworden. Nach Kretzſchmars Zurücktreten konnte die Neue Bachgeſellſchaft auch kaum einen geeigneteren erſten Vorſitzenden der Geſellſchaft finden als Jul. Smend. Mit der Bachſchen Kunſt war er aufs tiefſte verknüpft, dabei aber durchaus kein einſeitiger Verehrer nur Bachs, ſondern gerade auch ein ſolcher der Kunſt Händels, ſo daß er auch dem Vorſtand der Händel-Geſellſchaft angehörte, wie er auch als noch jüngerer Mann eine Schrift über Mozart verfaßte. Vor allem aber, die evangeliſchen Kirchenmuſiker verlieren in Smend einen ihrer verſtändnisvollſten Förderer kirchenmuſikaliſcher Beſtrebungen.

Ein Brief.

(Hedwig v. Holſtein über Coſima und Richard Wagner.)

Hedwig v. Holſtein, Gemahlin des Komponiſten Franz v. Holſtein, deſſen Oper „Haideſchacht“ ſeinerzeit auf vielen Bühnen aufgeführt worden war, ſchrieb aus Leipzig am 15. Dezember 1872 an Franziska Rheinberger, Frau des Komponiſten und Profeſſors an der Münchener Muſikſchule, folgende unbekannte Zeilen: „Rat' einmal, mit wem wir geſtern Abend zuſammen waren und wo? — Mit dem großen Moloch, Richard Wagner, und ſeiner Coſima. Es war natürlich bei Fritſch (Herausgeber des Muſikaliſchen Wochenblattes), zu dem ſich die Wagners zweimal ſelbſt eingeladen hatten, ſie wünſchten den Tee bei ihm zu trinken. Stell Dir vor, in einer kleinen, gräßlich hausbackenen Stube, mit Klavier, Sofa und etlichen Stühlen dürftig möbliert, war eine Geſellſchaft von zwanzig Perſonen eingepfercht: eine Dame in himmelblauer Seide, dekolletiert, auf dem Sofa. Frau Coſima in Penséeatlas beſcheidentlich auf einem Rohrſtuhl in einer Reihe mit anderen Sterblichen, Richard in der Mitte von einer Gruppe Stühlen, die nur von ſchwarzen Fracks beſetzt waren, dozierend, ſüß lächelnd, Anekdoten erzählend. Wenn er aufſtand und ſeine Figur ſich im Profil zeigte, ſah man die Eitelkeit hauptſächlich in der Rückenlinie; zu beſchreiben iſt das nicht, aber die Haltung des Männchens ging faſt bis zur Karikatur, ſogar das buntſeidene Taſchentuch ſchwänzelte aufgeblaſen, mit einem großen Zipfel aus der Taſche hängend. Mich hatten ſie aufs Sofa gepflanzt; das hielt ich aber nicht aus, ſondern ging zum Staunen der anweſenden Frauenzimmer hin und her, mit bekannten Herren ſprechend, und endlich zur Coſima. Sie war im höchſten Grade anziehend, ſie ſah trotz der ungeheuren Naſe geradezu ſchön aus, edel und einfach im Ausdruck, beſcheiden und weiblich im großen Stil, wie man ſich etwa Krimhilde denkt. Wir ſprachen von Sahr (Violinvirtuos) zuſammen, der ein Jugendfreund von ihr war, und vom ‚Haideſchacht', das ihr in Bremen ſo gerühmt worden war. — Nun ſetzte ſich Wagner ans Klavier und wollte unſere Sänger hören zu ſeinen Zwecken: ſie ſollen umſonſt in Bayreuth ſingen und

seine Auswahl ihr Ehrensold sein. Gura und Scaria sangen Steeplechase, der letztere stets in der Bratwurstmanier, wie der Kapellmeister Krebs von ihm sagt, nämlich so, daß jeder Ton von Anfang bis Ende ganz gleich stark ist wie eine Wurst: die Wände der engen Stube wackelten. Scaria ist ein Riese an Körper und Stimme, aber ganz ungeschlacht und so kindlich eitel, daß er gar nicht merkte, daß er Wagner nicht gefiel. Gura aber sang ganz himmlisch den Wolfram und die Szene unterm Fliederbaum; ihm dankte Wagner in wärmster Weise und sagte zuletzt zu beiden: „Daß Sie mir so schön vorgesungen, wird Ihnen reiche Früchte bringen!" — Dann trieb er nach dem Souper. Die armen Fritschens hatten alles in irgend einem Hotel bestellt und es konnte vor der bestimmten Zeit nicht beschafft werden. Endlich lud uns der Heros, nicht Fritsch ein, zu Tisch zu gehen. Wagners hatte man auf zwei thronähnliche Stühle gesetzt, die Fritschs extra hatten schnitzen lassen. In der Abschiedsrede erwähnt Wagner, daß Fritsch es nicht recht gemacht: er hätte früher und weniger essen lassen sollen. Außerdem sagte er aber etwas, worüber mir die Haut schauderte. Diese süßliche Abschiedsrede schloß er mit den Worten: „Behalten Sie mein Andenken in warmem Herzen und bleiben Sie eingedenk jener Worte: wo zwei oder drei zusammen sind in meinem Namen, da bin ich unter ihnen!" (S. R.)

Johann Vincenz Richter und seine Aufführung der Missa solemnis am 29. Juni 1830.

Bei dem Umfang und den großen Schwierigkeiten von Beethovens „Missa solemnis" ist es sehr begreiflich, daß nach der Schaffung und Drucklegung des monumentalen Werkes längere Zeit verging, bis einzelne Dirigenten sich an seine vollständige Wiedergabe heranwagten; Beethoven hat denn auch selbst eine solche nicht mehr erlebt.

Die erste vollständige Aufführung in deutschen Landen, sowie die erste überhaupt, von der wir nähere Nachrichten besitzen, ist jene denkwürdige Aufführung, die am 29. Juni 1830 durch Johann Vincenz Richter zu Warnsdorf in Deutschböhmen veranstaltet und geleitet wurde. Es sind also heuer gerade hundert Jahre seit dieser festlichen Aufführung verflossen, für die J. V. Richter die Partitur im Subskriptionswege erworben und für die er mit seinen Musikern ein ganzes Jahr lang studiert, geübt und geprobt hatte. Wie wir hören, wird aus diesem Anlasse in der genannten, nächst Zittau an der sächsischen Grenze gelegenen Stadt eine konzertmäßige Festaufführung der „Missa solemnis" vorbereitet.

Die „Zeitschrift für Musik" hat in ihrer Beethoven gewidmeten Mai-Nummer 1925 einen Aufsatz „Johann Vincenz Richter, ein Vorkämpfer für Beethoven" veröffentlicht, der eine kurze Lebensbeschreibung des genannten Dirigenten und seine Würdigung als Veranstalter großer Musikaufführungen in Warnsdorf, im besonderen aber eine Darstellung jener Aufführung der „Missa solemnis" und zeitgenössische Berichte hierüber brachte. Der Erinnerung an dieses Ereignis wird auch ein Vortrag des Wiener Universitätsprofessors Dr. Alfred Orel am 28. Juni ds. Js. im Wiener Rundfunk gewidmet sein und in Mödling bei Wien, wo Beethoven einen großen Teil der „Missa solemnis" geschaffen hat und wo dieses Werk in den letzten Jahren regelmäßig am 29. Juni, dem St. Peter-Pauls-Tage, in der St. Othmarskirche unter Mitwirkung der Wiener Philharmoniker und bedeutender Solisten aufgeführt wurde, wird auch in diesem Jahre am 22. Juni zur Erinnerung an die Warnsdorfer Aufführung vor hundert Jahren eine festliche Aufführung der großen Beethovenschen Messe stattfinden. E. R.

Mahagonny zu allemhin ein Plagiat?

Bekanntlich hat sich Hr. Brecht, der erklärte Liebling gewisser Kreise, zu einer „prinzipiellen Laxheit in Fragen des geistigen Eigentums" bekannt und auch mehrfach danach gehandelt. Im Berliner „Montag Morgen" vom 2. Juni führt nun ein Leipziger Dramatiker, namens Walter Gilbricht, den Beweis, daß „Mahagonny" auf einem Stück von ihm beruhe, das er 1927

geſchrieben und auch veröffentlicht habe; die näheren Umſtände ſind hier gleichgültig. Starke Ähnlichkeiten ſind offenbar vorhanden, die auch von Brecht zugegeben werden, der aber den Stiel umdreht und Gilbricht des Diebſtahls beſchuldigt. Vorausſichtlich dürfte ſich mit dem Fall das Gericht befaſſen.

Der Tonfilm erſetzt die Oper!

Vor rund einem Jahr nahm der Direktor der Berliner Staatsoper Unter den Linden, Prof. F. L. Hörth, im „Reichsfilmblatt" Stellung zum Tonfilm in ſeinem Verhältnis zur Oper. „Soviel kann man wohl heute ſagen," erklärte Hörth, „daß der Tonfilm als reproduzierende Kunſt nie den lebendigen Menſchen als ausübenden Künſtler erſetzen oder gar verdrängen kann. Der Tonfilm wird nur dazu beitragen, beim Publikum die Sehnſucht nach dem lebendigen Künſtler zu vertiefen, wenn er ſein Schattenbild gehört hat."

Trotzdem wird in der Öffentlichkeit ernſthaft das Problem einer „Tonfilm-Oper" diskutiert. Berlin und Wien werden als die Quellen dieſes Gerüchtes bezeichnet. Mögen auch Nachrichten über den Zuſammenſchluß von Staatstheatern und Tonfilmgeſellſchaften als verfrüht zu gelten haben: Ohne Zweifel iſt die Frage der Tonfilm-Oper als Erſatz für Opernvorſtellungen aktuell geworden und beanſprucht eine kurze Betrachtung.

Eine nüchterne *Unterſuchung der wirtſchaftlichen Vorausſetzungen* für die Durchführung eines offenbar angeſtrebten „Tonfilm - Opern - Monopols" für Preußen oder Deutſchland fördert eine Zahl nicht zu unterſchätzender Schwierigkeiten zutage. Jede Oper übertrifft an Länge die Aufführungsdauer eines gewöhnlichen Tonfilms bei weitem. Dementſprechend vergrößern ſich die Koſten, die man bei einem der bekannten Tonfilme auf mindeſtens eine halbe Million veranſchlagen kann. Wenn ſchon ein großer Teil der Kinos nicht in der Lage iſt, die teuren Tonfilm-Apparaturen anzuſchaffen, die den Etat des Kinos trotz Fortfalls des Orcheſters um etwa 40 000 Mark jährlich erhöhen — um wieviel weniger kann eine mittlere, wirtſchaftlich gefährdete Opernbühne daran denken, ſich auf ein zunächſt recht zweifelhaftes Experiment einzulaſſen und der Filmopern-Spekulation Vertrauen entgegenzubringen? Dazu kommen ferner baupolizeiliche Schwierigkeiten bei der Verwandlung eines Opernhauſes in ein Kino.

Es iſt nicht zu bezweifeln, daß eine Durchführung dieſes Projektes *ſchwerwiegende ſoziale Beunruhigungen erwecken wird*. Die bisherige Kriſe des Wirtſchaftslebens wird verſchärft. Das Kino erhält eine völlig unerwartete Konkurrenz durch die Oper. Die Exiſtenz der Künſtler wird in noch höherem Maße gefährdet als bisher. Wo ſollen alle diejenigen Künſtler bleiben, die bei Einführung des Opern-Tonfilms nicht mehr benötigt werden? Beſteht nicht die Gefahr, daß ein Künſtler-Proletariat von erſchreckendem Umfang entſteht? Wird der Rückſchlag dieſes Projektes nicht verheerende Folgen auf allen Gebieten des muſikaliſchen Lebens — nicht zumindeſt im Muſiklehrberuf — zeitigen?

Vom *kulturkritiſchen* Standpunkt aus geſehen, iſt die Schöpfung der „Einheits-Filmoper" durchaus zeitgemäß als Ausfluß des kollektiviſtiſchen Zeitgeiſtes und findet genügend Parallelerſcheinungen in weiteren Vereinheitlichungsbeſtrebungen auf dem Gebiet der Muſik, in den Nivellierungsverſuchen der Mechaniſierung, in den Bemühungen um die Propagierung des kollektiviſtiſchen „Einheits-Inſtrumentes". Nun ſoll die „Einheits-Oper" folgen, die vielleicht zur gleichen Stunde, in der gleichen Ausführung und der gleichen Beſetzung in Dutzenden von deutſchen Operntheatern erklingt. Das Prinzip der Individualität, das Perſönlichkeitsmoment wird im Verlauf unſerer muſikaliſchen Entwicklung mehr und mehr ausgeſchaltet. Iſt es wirklich allzu utopiſtiſch gedacht, wenn man bei weiterer Verſchlimmerung der Wirtſchaftskriſe und Überhandnahme der künſtleriſchen Sozialiſierung in einem Deutſchland der Zukunft nur noch „eine" Carmen, „eine" Aida, „einen" Bajazzo zu hören bekommen wird?

Der lebendige Impuls unſerer deutſchen Opernbühnen, die Kultivierung echter Pflegeſtätten der Kunſt wird derartige Prophezeiungen zunichte machen und uns verhindern, allzu trübe in

die künstlerische Zukunft Deutschlands zu blicken. Hierzu trägt nicht zumindest die bisherige Minderwertigkeit der Tonfilmtechnik bei, die nicht entfernt ein naturgetreues Spiegelbild der Wirklichkeit bieten kann. Ein zweiter künstlerischer Einwand gegen die Verfilmung von Opern ist der Umstand, daß der Film ganz andere Anforderungen an die Lebendigkeit des dramatischen Inhaltes stellt als die Oper. In einem Aufsatz der „Vossischen Zeitung", betitelt „Opernfilm", gibt sich der stellvertretende Intendant der Städtischen Oper, Dr. Kurt Singer, einem verfrühten Optimismus hin und verspricht sich außerordentliche Vorteile von einer in Ägypten gedrehten Tonfilmoper „Aida", von einer in echt spanischer Landschaft aufgenommenen „Carmen". Eine Arie jedoch, die auf der Bühne einen vorübergehenden Stillstand der Handlung als selbstverständlich erscheinen läßt, bleibt völlig unwirksam im Tonfilm infolge der Unbeweglichkeit des Filmbildes. Die Bedeutung des Tonfilms liegt in einer geschickten Anpassung an die Eigenheiten des Films, in seinem schnellen Wechsel der Bilder, dem Abwechslungsreichtum des Handlungsablaufes. Ein Film aber, der sich der Oper anzugleichen hat, entäußert sich der eigentlichsten Merkmale seiner Wesensart. Kann man sich etwa die lange Gurnemanz-Erzählung im ersten Akt des „Parsifal" als Film denken? Oder die Auftrittsarie des „Fliegenden Holländers"? Oder die verschiedenen Duette und Arien aus „Carmen"? Bieten derartige musikalische Ruhepunkte der Handlung überhaupt Anregungen zu filmtechnischer Bearbeitung?

Man gebe der Oper, was der Oper ist, und dem Tonfilm, was des Tonfilms ist — wenn man nicht Gefahr laufen will, aus einer unnatürlichen Vereinigung von Oper und Tonfilm ein klägliches künstlerisches Fiasko zu erzielen.

Noch einmal die deutschfranzösischen Musikbeziehungen.

Immer stärker mehren sich die Stimmen, die vor einer Überflutung der französischen Reichshauptstadt durch deutsche Musiker warnen. Schon jetzt hat der französische Arbeitsminister auf Betreiben des Syndikates der französischen Musiker eine schärfere Kontrolle für die Erteilung von Genehmigungen zur Einreise und Konzertveranstaltung ausländischer (lies: deutscher) Künstler zugesagt. Der Grund ist nicht schwer zu finden. Der Widerstand der französischen Bevölkerung wächst in der Erkenntnis, daß der französische Musiker einer gefährlichen Konkurrenz gegenübersteht, die seine ohnehin nicht unerheblichen Konzertunkosten noch vergrößert. Die Verbitterung der Franzosen angesichts der künstlerischen Überlegenheit deutscher Musiker läßt peinliche Zwischenfälle befürchten. Wie der Pariser Korrespondent einer Berliner Zeitung mitteilt, finden wöchentlich rund drei deutsche Veranstaltungen statt. Wozu diese Aufdringlichkeit? Wäre es nicht besser, französische Musikliebhaber nach Deutschland einzuladen, wenn sie Freude an deutscher Kunst und deutscher Musik haben?

Daß der Franzose gern dazu neigt, deutsche Musik unter einem politischen Gesichtswinkel zu betrachten, ist nicht neu. Daß ausgerechnet Richard Strauß im Mittelpunkt derartiger politischer Verdächtigungen steht, ist eine recht merkwürdige Erscheinung, deren Erklärung uns die französische Psyche schuldig bleibt. Schon vor Jahresfrist erschien ein Buch von Adolphe Boschot, betitelt „Le mystère Musical", worin Strauß in Bezug auf seinen „Rosenkavalier" als „boche", als „Ausdruck drohender Aufgeblasenheit der Alldeutschen" usw. bezeichnet wird. Vor wenigen Tagen veröffentlichte das „Neue Wiener Journal" Auszüge aus einem Aufsatz des französischen Komponisten Robert Oboussier, der im Zusammenhang mit der Ausbreitung der modernen deutschen Musik auf die augenblickliche Vorliebe für Richard Strauß hinweist, „obschon die durch Debussy und Ravel aufs äußerste verfeinerte französische Sensibilität sich heute viel ablehnender als früher gegen den wilhelminischen Ungeist in Straußens Werken verhält". Derartige politische Gesinnungsmache gegen Strauß dürfte nicht gerade dazu angetan sein, von der Aufrichtigkeit der „musikalischen Völkerversöhnung" zu überzeugen.

F. St.

Buntes Allerlei.

Unbekannte Vorschriften Rich. Strauß', betreffend die Aufführung seiner „Salome":

„Bis auf wenige Momente ist das ganze Werk rein gesanglich, mit absolutem Bel canto darzustellen; in allen Singstimmen ist der feinsten melodischen Führung der Gesangslinie die sorgfältigste Rechnung getragen.

Die Partitur ist derart abgefaßt, daß bei genauer Einhaltung aller Vorzeichen *ffp*, *fp* und *po*, *ppo* keine zwanzig Worte der Sänger im ganzen Werke verloren gehen dürfen.

Auf den eigentümlichen Stil der Aufführungsmöglichkeit der Partitur Rücksicht nehmend, darf der Dirigent das Werk nicht im breiten Nibelungenstil gestalten." (S. R.)

Ein unbekanntes Tagebuchblatt Richard Wagners.

Am 10. Dezember mußte Richard Wagner sein schönes Heim in München verlassen. Zunächst ließ er sich am Genfersee nieder. Nach einmonatigem Aufenthalt in Vevey unternahm er, um seine düsteren Gedanken zu verscheuchen, einen Ausflug nach Lyon, Toulon, Avignon und Marseille. Gleichwohl peinigte ihn immer wieder die bange Furcht, er möchte, getrennt von seinem hohen Gönner, Ludwig II., durch von der Pfordtens Einflüsterungen der Huld des jungen, unerfahrenen Herrschers und damit des Glückes, sein Nibelungenwerk in sorgloser Muße zu vollenden, verlustig gehen. Da er nun wußte, welch glühendes Verlangen seinen „erhabenen Freund" beseelte, dieses Werk möglichst bald aufgeführt zu sehen, sollte dieser im Bild der Rolandsage erkennen, daß nur sein volles Vertrauen diesen höchsten Wunsch verwirklichen könne. In dieser Absicht sandte Wagner aus Marseille am 28. Januar 1866 an den König folgendes „Tagebuchblatt":

„Roland tot. — Auch Roland? Wem fiel der Held? Dem Verrat. —

In höchster Not stößt er in sein Wunderhorn ‚Olifant'. — Kaiser Karl hört den Klageruf: ‚Roland in Gefahr!' — ‚Nicht doch!' beruhigt Ganelon, der Verräter: ‚Roland befindet sich ganz wohl: er ist auf der Jagd.' —

Der Held blutet aus zehn Todeswunden — noch einmal sendet er den Ruf dem Freunde: Karl ist in Angst. — ‚Roland ist in Todesnot!' — ‚Nicht doch!' schwört Ganelon: ‚mir selbst hat Roland aufgetragen, dich nicht beirren zu lassen, wenn du sein Horn hören würdest; er vergnügt sich in den Bergen. Glaub' es meinen Eiden!" — Und der König beruhigt sich wieder. — Nun liegt Roland sterbend, mit dem Haupte an den Felsen gelehnt, im Tal von Roncevaux. Ihn kümmert sein edles Schwert ‚Durandal'. Das soll in keines Gemeinen Hände fallen. Seine letzte Kraft wendet er auf, es zu zerbrechen; er schlägt an den Felsen an — vergebens; der Fels spaltet sich, das Schwert bricht nicht (das sind seine letzten Kunstwerke!), da endlich rafft er die äußerste Kraft zusammen und schleudert das herrliche Schwert über die höchsten Berge des Tales hinweg: da fällt es in den Abgrund eines unnahbaren Sees. Kein Mensch hat Durandal wiedergesehen. — Nun noch einmal stößt er mit Todeskraft in sein Wunderhorn — furchtbar hallt es — und berstet. — Der König hört's. — Der Verräter beschwichtigt ihn wieder. — Die Sonne geht unter: der Held seufzt den Namen des Geliebten — und stirbt. Nun erfährt der König, daß er verraten war. Der Verräter wird furchtbar bestraft.

So — war es immer.

Warum ist der Held immer fern von seinem König und warum der Verräter immer nah? Warum, warum war selbst der große Karl so leicht, so schrecklich leicht zu täuschen? — Er wußte, daß Ganelon und Roland sich feind waren. — Warum. — Warum nun, da er das Horn hörte, glaubte er nicht seiner inneren Stimme und warum den Schwüren des aller Welt bekannten Verräters? —

Weil — Helden sterben müssen und die Welt ihrer nicht wert ist. —

Und Durandal? —

Keiner wird es wieder schwingen! —" (S. R.)

Unbekannte Widmungsverse des Wort- und Tondichters Peter Cornelius.

Als Peter Cornelius von Weimar nach Wien übersiedelte, schrieb er seinem Freunde Hans v. Bronsart, später Intendant in Hannover, auf die Rückseite des Titelblattes des Textbuches vom „Barbier von Bagdad" folgende Widmungsverse:

Höre eines weisen Mann's
Wort mit weiser Fassung an,
Dich mit Mut erfüllen kann's
Auf des Künstlers steiler Bahn:

Wirk' und schaffe, lieber Hans!
Was die Welt sagt, ist nur Wahn;
Die Kritik ist eine Gans,
Doch die Tonkunst ist ein Schwan.

Weimar, 16. Jan. 59. Dein Peter Cornelius. (S. R.)

Die Reichs-Hausmusikwoche. Unter Mitwirkung von Reich, Staat und Kommune wird beabsichtigt, im kommenden Herbste in allen Städten Deutschlands eine „Reichs-Hausmusikwoche" zu veranstalten. Die „Reichs-Hausmusikwoche" steht ganz im Dienste unserer deutschen Hausmusikpflege. Sie bezweckt, dem deutschen Volke die Möglichkeit und den erzieherischen Wert des aktiven Selbstmusizierens praktisch vor Augen zu führen. Die Presse wird musikgeschichtliche, aufklärende und unterhaltende Musikaufsätze bringen, während in den Sälen der beteiligten Städte eintrittsfreie „Hauskonzerte" veranstaltet werden sollen. An Hand von Kompositionen, die sich vorzugsweise für die Hausmusik eignen, soll die außerordentliche Vielseitigkeit unserer Hausinstrumente durch berufene Musiklehrer gemeinverständlich vorgeführt werden. Die Klavierhandlungen sowie auch die Geschäfte der Musikinstrumenten- und Musikalienhändler werden ihre Verkaufsräume dem Ereignis der Woche entsprechend ausgestalten, damit der Charakter der „Reichs-Hausmusikwoche" auch nach außenhin zum Ausdruck kommt. Die „Reichs-Hausmusikwoche" hofft, durch ihre rein volkstümlichen Veranstaltungen dem so sehr zurückgegangenen häuslichen Musizieren neue Antriebe zuzuführen. Gelingt es, durch diese großzügigen Pläne die Aktivität des Musikliebhabers zu steigern und brachliegende Kräfte des Bürgertums zu beleben, so haben wir einen wertvollen Schritt auf dem Entwicklungswege deutscher Musikkultur gewonnen.

Kulturfeindliche Steuermaßnahmen. Noch immer herrscht bei manchen Behörden der Glaube, daß die Besteuerung von Musikinstrumenten gewinnbringende Vorteile erziele. Daß damit die musikalische Kultur zugrunde gerichtet wird, beweisen die Vorgänge in Dresden, wo die beabsichtigte Einführung einer Instrumentensteuer zu lebhaften Protestaktionen Veranlassung gegeben hat. Aus einer Eingabe des Verbandes deutscher Pianoforte-Fabrikanten ersieht man, daß die Lage der Klavierindustrie durch derartige Maßnahmen außerordentlich verschlechtert wird, und ein Rückgang der Kauflust zugleich eine Benachteiligung der in Klavierfabriken beschäftigten Angestellten nach sich zieht. Auch der Musiklehrerstand fühlt sich mit Recht bedroht, wie ein Schreiben des Verbandes sächsischer Musikschuldirektoren erkennen läßt. — Man sollte doch endlich aufhören, die Existenz des Musikers durch derartige Steuermaßnahmen zu untergraben, die nur aus einer völligen Verkennung musikkultureller Aufgaben heraus vorgenommen werden können. Ganz abgesehen davon, daß die Reichsverfassung ausdrücklich den Schutz der Kunst und ihrer Lehrer fordert, ist es ein völlig verfehltes Beginnen, auf diesem Wege die Einnahmen des Stadtsäckels vermehren zu wollen. Dafür genießt Dresden den Ruf, die kulturfeindlichste Stadt Deutschlands darzustellen. Ein eigenartiger Widerspruch zu der bedeutungsvollen musikalischen Tradition, die der Musikstadt Dresden eigen ist.

In Kreisen der Musikalienhändler schätzt man die Anzahl der von Franz Lehár verbreiteten Schlager in der Welt auf rund 20 Millionen.

Im letzten Winter wurden in ganz Deutschland rund 5000 Konzerte veranstaltet, davon entfiel ungefähr der vierte Teil auf die Reichshauptstadt.

Die höchsten Gehälter der Berliner „Städtischen Oper“ beziehen Maria Ivogün und Sigrid Onegin. Frau Ivogün erhält jährlich 60 000 Mark, die Onegin pro Monat 10 000 Mark, Hans Reinmar 1000 Mark pro Abend, Hans Fidesser 1500 Mark pro Abend. Überschrift: „Star-System“!

Der drehbare Zuschauerraum. Ein phantastischer Plan über die Gründung eines „Internationalen Musikzentrums“ wird aus Frankreich gemeldet. Es handelt sich um den Bau eines Festspielhauses größten Ausmaßes, wobei das Unternehmen nicht als „Geldquelle“ zu betrachten ist, sondern als „letzter, äußerster Kraftaufwand, um das immer tiefer sinkende Niveau der zeitgenössischen Musik zu heben, zu retten“. Die Kosten in Höhe von 4—6 Millionen Dollar sollen möglichst nicht durch Subskription, sondern durch „nur eine oder zwei Persönlichkeiten“ aufgebracht werden. — Daß ein derartiger Idealismus in heutiger Zeit und vor allem in Frankreich überhaupt noch möglich sein kann, muß das lebhafteste Erstaunen aller derjenigen Kreise wachrufen, die etwas eingehender über die wirtschaftliche Lage unseres Kunstlebens informiert sind. Wie der kostbar ausgestattete Prospekt ohne Namensnennung der Urheber an Hand zahlreicher Baupläne erkennen läßt, würde die technische Einrichtung allerdings alles Dagewesene in den Schatten stellen. Das Theater soll nämlich einen drehbaren Zuschauerraum erhalten. Das aus verhältnismäßig wenigen Plätzen bestehende Parkett wird ringförmig von drei Bühnen umgeben sein, so daß der Bühnenvorhang zugleich die gesamte Innendekoration des Theaters darstellt. Auf der vierten Seite aber läßt sich das Theater öffnen und gewährt einen Blick in einen Naturgarten, der neben den Kreisbühnen gleichzeitig für Darstellungen im Freien Verwendung finden soll. Auf mechanischem Wege läßt sich nun der Zuschauerraum nach allen vier Himmelsrichtungen drehen, so daß die jeweilig benutzte Bühne sich bequem dem Auge des Theaterbesuchers darbietet. — Amerikanisches — allzu Amerikanisches! Wer wird sich dazu bereitfinden, für die Durchführung des utopistischen Planes ein paar Millionen Dollar zu stiften?!

Wie England ausländische Musikkonkurrenz verhindert. Der Londoner Korrespondent der „Münchener Neuesten Nachrichten“ berichtet über das sehr aktuelle Problem der Ausländerkonkurrenz unter den englischen Musikern: „Überhaupt die farbigen Musiker! — Zwar erläßt man in England keine Verfügungen gegen die Verniggerung der Kultur, aber man wird auf unauffälligere Weise mit dem Problem fertig. Man schützt die eigenen Musiker vor der Arbeitslosigkeit, indem man den amerikanischen kurzerhand die Aufenthaltsgenehmigung versagt. Kürzlich hatte so ein Jonny seine Jazz-Band aus den hinterwäldlerischen amerikanischen Südstaaten den Behörden zum Trotz in einen Nachtklub am Piccadilly geschmuggelt; sein Abtransport nahm freilich zum Vergnügen der gesamten Presse keine vierundzwanzig Stunden in Anspruch.“

Scherzando.

Folgender Nachruf findet sich in der „Speyrer Zeitung“ aus dem Jahre 1828: „Mein teuerster Ehegatte, der Stadtzinkenist N. J. Wenk dahier, hatte das schmerzhafte Unglück, bei seinen Lebenszeiten gestern Mittag halb zwölf Uhr, indem er durch allzu große Verlängerung eines in seinem Berufe geblasenen Trillers das Gleichgewicht verlor, vom hiesigen protestantischen Kirchturm herabzustürzen. Schon in der Mitte des Falles hatte er seinen Geist aufgegeben, setzte jedoch seinen Sturz bis aufs Straßenpflaster ungestört fort, wo derselbe nach noch nicht vollendetem Empfang aller heiligen Sterbesakramente vollends verschied. Wer die edle Seele meines Ehegatten kannte, wird die Größe meines Verlustes, und wer den hiesigen Kirchturm kennt, die Höhe dieses Unglücksfalles zu schätzen wissen. Schon jetzt tröstet mich die Aussicht auf ein besseres Leben, welches wir beide, er und ich, beginnen als die nach Wiedervereinigung schmachtende Stadtzinkenistenswitwe Maria Ursula Wenk.“

Musikberichte und kleinere Mitteilungen.

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Eugen Bodart: „Hirtenlegende“, Oper nach Lope de Vega, ein Erstlingswerk des Kasseler Komponisten (Weimar).

George Antheil: „Kellner, zwei Helle!“, Oper von John Erskine (Metropolitan-Opera New York).

Konzertwerke:

Bernhard Sekles: I. Symphonie (Leipzig, unter Bruno Walter).

Walter Jesinghaus: Suite per piccola Orchestra op. 29 (Mainz, unter Breisach).

Hans Chemin-Petit: „Hölderin-Hymnen“ (Dresden).

Hermann Durra: Sonate für Klavier (Dresden).

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Margarethe Bethlen: „Die beiden Engel“, symbolische Pantomime (Budapest).

Jos. Haydn: „Die getäuschte Unschuld“, ein Gelegenheitssingspiel, 1773 für die Fürstin Esterhazy komponiert (Wien).

V. Dolidse: „Zissana“, eine bolschewistische Oper (Tiflis).

Konzertwerke:

K. M. Pembaur: Messe in Es-dur Nr. 5 (München).

Lopatnikoff: Sonate f. VC. u. Klavier, und Kodaly: VCello-Sonate (Mannheim).

Bruno Stürmer: „Messe des Maschinenmenschen“, Stieber: „Ecce homo“, Maurick: „Gesang der Geister“ (Sängerbundesfest Kassel).

Otto Siegl: „Das große Halleluja des Matthias Claudius“. Oratorium (Augsburg).

Julius Klaas: Suite f. Viol. u. Klavier F-dur op. 37 (Westdeutscher Rundfunk).

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE.

BEETHOVENFEIER IN BONN.

Veranstalter dieser Beethoven-Kammermusikfeste, die durch die einstige Mitarbeiterschaft Joachims und anderer der größten nachschaffenden Musiker ihrer Zeit berühmt geworden sind, ist der, aus Privatleuten zusammengesetzte Verein Beethovenhaus, dessen Vorsitz Prof. Dr. Knickenberg führt, einer jener Männer, durch deren tatkräftiges Eingreifen das Geburtshaus des Meisters davor bewahrt wurde, auf die Dauer einem — Tingeltangel zum Raume zu dienen, und als musikalischer Berater des Vereins fungiert der ordentliche Professor für Musikwissenschaft an der Bonner Universität, Professor Dr. Ludwig Schiedermair, der durch sein Buch über den „Jungen Beethoven“, durch seine Briefausgabe Mozarts usw. bekannt geworden ist. In neuerer Zeit hat der Verein es als eine seiner Aufgaben angesehen, außer dem, als Museum eingerichteten Beethovenhaus auch das Nachbarhaus zu erwerben, in welchem damals der Taufschmaus für den jungen genialen Erdenbürger gefeiert wurde, und in welchem nun heute ein, durch Schiedermair verwaltetes Archiv der Beethovenschen Werke und der über ihn und sein Schaffen handelnden Schriften und Bücher eingerichtet wurde. Was an Noten des Meisters nicht in der Urschrift vorhanden ist, soll in Lichtbildnachbildungen verwahrt werden, und aus der Masse der vorhandenen Materialien sollen alljährlich Untersuchungen wissenschaftlicher Art geschaffen und veröffentlicht werden. Einige hiervon, soweit sie bisher erschienen sind, seien hier kurz dem Titel nach genannt: „Beethoven über eine Gesamtausgabe seiner Werke“, von Max Unger, „Beethovens Streichquartett op. 18, 1 und seine erste Fassung“ von J. Wedig, „Beethovens unbekannte Skizzen und Entwürfe“ von A. Schmitz, „Beethovens Handschrift“ von Max Unger, „Unbekannte Manuscripte zu Beethovens weltlicher und geistlicher Gesangsmusik“ von J. Schmidt und, als diesjähriger Festaufsatz „Beiträge zum Leben und Schaffen nach Dokumenten des Beethoven-Hauses“ von L. Schiedermair. Es ist zu hoffen, daß dieses, in seiner Art neben dem Salzburger „Mozarteum“ stehende einzigartige Archiv trotz der Nöte unserer Zeit weiter gedeihen möge! Die Festkonzerte brachten am ersten Abend Chormusik älterer Meister wie Arnold von Bruck, Paul Hofhaimer, Michael Prätorius, Hans Leo Hasler, Jobst von Brant, Ludwig Senfl, Caspar Othmayr und Lorenz Lemlin, darunter fast unsangbar schwierige Stücke, die jedoch von der, in ihrer souveränen Meisterschaft heute weltbekannten Stuttgarter Madrigalvereinigung Dr. Hugo Holles zu einer makellosen und höchst eindrucksvollen Wiedergabe ge-

langten und bei dem zahlreichen Publikum lauten und begeisterten Beifall auslösten. Zwischen diesen Chorstücken hörte man ältere Kammermusik: eine prachtvolle Gambensonate Händels aus der Zeit von dessen italienischer Reise (1707), Bachs Chromatische Fantasie und Fuge auf einem Maendler Cembalo, eine recht hübsche Flötensonate Friedrichs des Großen, eine Sonate für Gambe, Flöte und Cembalo von Bach, ein wundervolles und erheblich über der doch mehr oder minder dilettantischen Leistung des Preußenkönigs stehendes Opus und endlich ein Werk gleicher Besetzung von dem Bachzeitgenossen Telemann. Meister ihres Fachs wie Paul Grümmer als Gambist, der Kölner Kammervirtuos Paul Stolz als Flötist und die Münchener Cembalistin Li Stadelmann wirkten zusammen, um auch da etwas Außerordentliches in der Wiedergabe zustandekommen zu lassen. Den zweiten Tag bestritt Meister Hans Pfitzner, mit den beiden genii loci Bonns, Beethoven und Schumann aufs engste verbunden, mit seinem bisher letzten Liedwerk, den Vertonungen der Gottfried Kellerschen „Alten Weisen", ebenbürtig dem Hugo Wolffschen Werk und eigenster Ausdruck des Tiefsinnigen wie des Schalkhaften in Pfitzners musikalischem Wesen. Schon berühmte Gesänge wie „Verrat", „Die Einsame", das „Mailied" gaben den Schluß, gesanglich besser als individuell-eigen von der Münchener Sopranistin Elisabeth Feuge dargeboten. Doch dafür wurde die Klavierausdeutung durch Pfitzner selbst zu einem Erlebnis seltenster Art. Zwischen den Liedern erklang Pfitzners neueres Streichquartett, das 1925, also vor der letzten Schaffenspause des Meisters entstanden und den echten Schumann-Nachfahren, zugleich aber auch den höchst persönlichen und damit modernen Menschen und Musiker beweisend. Das Münchener Quartett des, mit Pfitzner freundschaftlich verbundenen Felix Berber ließ dem eigenartigen und differenzierten Werk eine sorgfältige und lebensvolle Wiedergabe angedeihen und nahm darum mit Recht teil an dem fast tumultuarischen Beifallssturm, der Pfitzner fast daran hinderte, den Saal der alten Beethovenhalle wieder zu verlassen. Auf Pfitzner folgte Beethoven, dessen Cellosonaten op. 102 und op. 69 wie die jugendlich fantasievollen Variationen über das Papagenolied der „Zauberflöte" Emanuel Feuermann und der wahldeutsche Engländer Frederic Lamond in einer wahrhaft festspielwürdigen Weise zu Gehör brachten. Dem jugendlichen Cellisten gebührt hierbei noch das ganz besondere Lob, ohne Vorbereitung, im Reiseanzug und mit einem ihm fremden Instrument behelfsmäßig in letzte Stunde für den plötzlich erkrankten Pablo Casals eingesprungen zu sein und dessen Stelle fast absolut gleichwertig ausgefüllt zu haben. Der bei all seiner rapiden Karriere sympathisch bescheiden gebliebene junge Künstler verdiente den lauten und herzlichen Beifall durchaus, den man ihm freigebig spendete. Weniger befriedigte diesmal die Leistung der Sopranistin Lotte Leonard, deren schönes Organ unter den übermäßigen Anforderungen des vergangenen Konzertwinters etwas gelitten hat und dringend der Ruhe bedarf. Sie sang aber mit solch feiner Ausdruckskultur Beethovensche Lieder nach Goethe u. A., daß auch ihr Anerkennung und Dank gebührte, weniger ihrem Begleiter, dem sonst so bewährten Michael Raucheisen, der sich zu sehr als Solist fühlte und in Anschlag und Tempo etwas grobkörnig verfuhr.

Den vorletzten Tag füllte wieder Beethoven aus und zwar kamen diesmal zwei Quartette, deren eines, op. 59,3, im Original Besitz des Beethovenhauses ist, dazu das durch Wagners schöne Erläuterung bekannte in cis Moll op. 131 durch die Wiener Rosés ganz wundervoll zu Gehör, während Lamond sich in der letzten, vom Meister geschaffenen Klaviersonate, der in c Moll op. 111 erneut als der in seltener Weise mit dem Stil dieser Musik vertraute Musiker auswies. Den frohen Beschluß der Festtage machte eine Morgenfeier mit Mozarts, von dem damals Dreizehnjährigen in Salzburg geschriebenen Divertimento in D Dur und Beethovens Septett, für welche Werke man die Kammermusik-Vereinigung des Amsterdamer Concertgebouw gewonnen und damit den Festgästen eine besonders erfreuliche Überraschung bereitet hatte. Neben diesen besonderen Musikern hielt sich Edwin Fischer als Interpret der Brahmsschen f Moll-Sonate durchaus auf ebenbürtigem Maße, weniger die noch jugendliche und vielleicht schon durch allzu reichliches Konzertieren stimmlich ein wenig müde gewordene Inga Torshof, die, von Raucheisen begleitet, Lieder Schumanns und Wolfs sang, von denen wir einige am gleichen Orte und bei gleichem Anlaß weit „musikfestlicher" von Ilona Durigo gehört haben. Schönes Wetter begünstigte vor allem die letzten Festtage, die den Besuchern, von denen einige sogar aus dem Auslande herbeigeeilt waren, auch die landschaftlichen Reize des „rheinischen Florenz" vor Augen rücken halfen. H. Unger.

POMMERSCHES MUSIKFEST IN GREIFSWALD.

Ein Pommersches Musikfest „Deutsche romantische Musik von Schubert bis zur Gegenwart" fand am 30. Mai bis 1. Juni in Greifswald statt. Der Begriff „Romantik" war freilich zu weit gespannt. Hindemiths Bratschensonate, gespielt von Hans Mahlke und Max Trapp, dessen Violinkon-

zert Gustav Havemann schön vortrug, paßte kaum noch unter den Titel Romantik, Paul Höffers Cellokonzert, ein interessantes Werk, von Steiner vollendet gespielt, war in seiner antiromantischen Haltung mehr wie fehl am Ort. Drei Orchesterkonzerte bestritt das Berliner Sinfonieorchester unter Max von Schillings, der mit einer ausgezeichneten Wiedergabe von Strauß' sinfonischer Dichtung „Till Eulenspiegel" bewies, wie nahe ihm, dem in München im Kreise der Bayreuther Mottl, Levi und Richard Strauß Großgewordenen, die Straußsche Musik ans Herz gewachsen. Schillings Hexenlied fand in Wüllner einen Gestalter von noch erstaunlicher Kraft, sein Streichquartett in Es op. 32 spielten Havemann und Gefährten zu verdientem Erfolg. Schillings bot u. a. eine treffliche Wiedergabe von Schuberts C-dur-Sinfonie und Bruckners Vierter, welche das Fest umrahmten. Lieder von Schönberg (aus op. 2) — Talmiromantik —, Mahler, Honegger und zwei kleinere Lieder von Pfitzner, gesungen von Margot Hinnenberg-Lefèbre, bedeuten gerade keine Höhenleistungen der für die Romantik ganz wesentlichen Gattung Lied. Das Fest, dessen Höhepunkt eine ganz herrliche Wiedergabe von Schumanns a-moll-Konzert durch Wilhelm Kempff bedeutete, wurde eingeleitet durch einen geistreichen Vortrag des Direktors der Berliner Hochschule, Prof. Schünemann. Von Fehlern in der Aufstellung des Programmes abgesehen war das Musikfest für Pommerns Musikleben ein Ereignis.

Dr. Hans Engel.

VIERTES HÄNDELFEST ZU KARLSRUHE IN BADEN.

Das vierte Händelfest, in Karlsruhe gefeiert, fand bei weitem nicht den allgemeinen Zuspruch wie das letzte Brucknerfest. Es mochte wohl an der nötigen Vorbereitung, am werbenden Hinweis auf das Ereignis fehlen. Auch vermißte man die teilnehmende Anwesenheit der leitenden städtischen Behörden. Schließlich schien auch eine gewisse Ziellosigkeit des Programms bemerkbar. Gegen ursprüngliche Anordnung fand gleich zu Anfang die Aufführung der Oper statt, die das Fest als Abschluß krönen sollte. Ein Vortrag, der sinngemäß zur Orientierung weiterer Kreise an den Eingang gehörte, wurde knapp vor Schluß des Festes gesprochen. Das musikalische, künstlerische Ergebnis war trotzdem wertvoll, die Leistungen im einzelnen interessant. Mittelpunkt und Höhe lag in einer Wiedergabe des Oratoriums „Esther", die nach Chrysanders „Neugestaltung" der „Karlsruher Chorvereinigung", dem Orchester des Landestheaters, guten Kräften der Oper und, in der Leitung, Dr. Heinz Knöll anvertraut war. Dieser Dirigent, früher Kapellmeister am Landestheater, ist wohl hier am besten unterrichtet über musikalischen Stil und Charakter, mit dem alte Vokalwerke interpretiert werden müssen. So traf er den heroischen, sakralen und kultischen Ton der „Esther" wirklich ausgezeichnet und erzielte zum Teil grandiose Wirkungen, wie namentlich an den Schlüssen des 2. und 3. Teils. Der Massenchor folgte präzis seinen Direktiven, man spürte die Arbeit, die vorher geleistet war. Auch das Orchester ging willig und musizierfreudig mit, es traf in Strich und Rhythmik den archaischen, puritanischen Charakter besser als am zweiten Abend, wo größere Konzertwerke Händels auf dem Programm standen. Dieses Konzert litt unter äußeren Umständen. Ein stark niedergehendes Unwetter hatte Verspätung und geringen Besuch zur Folge, und so war es schwer für GMD Jos. Krips, die richtige Feststimmung zu erarbeiten. Erst mit der „Wassermusik" wurde allgemeine Teilnahme rege: das hing wohl auch mit der Wahl der vorausgehenden Nummern zusammen. Zeigt die „Wassermusik" stark persönliche Note, Frische, Abwechslung in Themen und Klangfarben, so trugen das Orgelkonzert Nr. 2 und das doppelchörige Concerto Nr. 28 so stark archaischen Charakter, daß man eine Einführung ins wirkliche Verständnis vermißte.

Sie gab dann am dritten Tag Prof. Dr. Heinrich Besseler-Heidelberg im Bürgersaal. „Händel in der Gegenwart". Der Vortragende sprach gedrängt, etwas zu schnell und hastig für eine „Festrede". Ausführliche Darstellung fand der Beginn der Händelbewegung in Deutschland, die Bestrebungen von Göttingen 1920—24, aber auch Händel als Persönlichkeit und Komponist wurde gestreift; Besseler warnte, ihn konfessionell einzureihen, in ihm vor allem den religiösen Musiker zu sehen. Tatsächlich müsse man in erster Linie seine Opernschöpfungen beachten. Grundsätzlich vermied B. eine Stellungnahme zur Methode der modernen Neugestaltungen Händelscher Werke und äußerte sich weder zu Chrysander noch zu Hermann Roth. Dazu schien ihm die Forschung heute noch zu chaotisch; erst die weiteren Ergebnisse der Händelfeste und der Händelgesellschaft könnten da im Lauf der Jahre Klärung bringen. Sehr zu Dank verpflichtete Prof. Dr. D. Max Seiffert-Berlin, der in anregender Vorbesprechung mit den Pressevertretern einige Richtlinien über heute mögliche Interpretationsarten der Händelschen Partitur zog, auch sonst über die Tätigkeit der Gesellschaft, Zustand und Behandlung des künstlerischen Nachlasses von Händel klare, sachkundige Auskunft gab. Daß er, der stellvertretende Vorstand der Händelgesellschaft, auch rein praktisch seine wissenschaftliche Theorie zu belegen versteht, bewies seine Meisterschaft am Cem-

balo (Kammerkonzert), die geschmackvoll sich einschmiegende Ausführung des Continuo.

Ein Cembalo wurde von Karl Malsch-Karlsruhe fürs Konzert im Barocksaal der Bad. Hochschule zur Verfügung gestellt. Nicht, als ob die Töne des alten Instruments besonders entzückt hätten. Es klang recht trocken, blechern, dünn. Aber man erhielt, auch wenn man die Abnützung in Rechnung stellt, doch eine richtige Vorstellung von der Anforderung der alten Meister an die Stärke einer Begleitung im Kammerkonzert. Eine ganze Reihe charakteristischer Nummern kam zum Vortrag: eine delikate Flötensonate (Nr. 12), ein wundervoll gestimmtes Concerto grosso für Oboe, in dem der späte Einsatz des Soloinstrumentes unmittelbar raffiniert wirkt. K. Spittel und P. Kämpfe, zwei anerkannte Meister, spielten mit höchster Brillanz. Die Konzertmeister Voigt und Ochsenkiel brachten das bekannte Kammertrio für 2 Geigen Nr. 10 sehr ansprechend zur Interpretation, der Cellist, Konzertmeister Trautvetter, begleitete dezent und wirkte doch unentbehrlich. Mit einer technischen Virtuosität, die wohl auch Händel befriedigt hätte, sang Mary Effelsgroth(-Ernst) einige schwierige deutsche Koloraturarien, dramatisch wirksam den „Preis der Tonkunst", lyrisch und mit vielen verzwickten „Agréments" die „Süße Stille" und „Flammende Rose" — alles hier, dazu in solcher Wiedergabe Seltenheiten von künstlerischem und musikgeschichtlichem Wert.

Im Badischen Landestheater hörte man hier zum erstenmal die schon in Leipzig gegebene Oper „Alcina". Auch jetzt in Hermann Roths Bearbeitung; sie wurde seinerzeit lebhaft debattiert mit Zustimmung und Widerspruch. Hier fand das Werk als solches in Kreisen, die der Musikentwicklung nicht fremd gegenüberstehen, ehrliche Teilnahme, ohne daß man dem Händelschen Ureigentum und Roths Überarbeitung nachzuspüren imstand war. Jedenfalls störte kein Moment, das als modernisierend im Sinne einer Vergewaltigung oder Verzeichnung aufgefallen wäre. Vor allem der dritte Aufzug überraschte durch eine Größe und Erfindungskraft, die unbedingt mitriß, die den Hörer die schwache Handlung völlig vergessen ließ. Josef Krips hatte die Einstudierung gut durchgeführt; wenn die Solisten auf der Bühne allzusehr nach dem Souffleurkasten schielten, wenn sie auch gesanglich noch nicht durchaus fest waren, so liegt das an der völligen Ungewohntheit von Stoff und Musik, auch an der total auf anderes eingestellten technischen Ausbildung. Einigermaßen gewachsen war der Aufgabe, die Händel an den Sänger stellt, nur Malie Fanz in der Titelrolle. Hat sie auch nicht absoluten Sinn für archaistische Musik, so doch instinktive Begabung, sich dem alten Stil möglichst anzupassen, und so konnte ihr die Alcina zum großen Teil gelingen. Andere Rollen waren schwächer besetzt, die des Bradanante ganz ungenügend durch ein junges Mitglied des Solopersonals, das solcher Aufgabe nicht entfernt gewachsen war. Solche Mißgriffe müßten in einer „Festvorstellung" allerdings vermieden werden. Szenerien, Kostüme, Tänze waren künstlerisch einwandfrei und schufen dem Auge einen Genuß, wo manchmal das Ohr ermüden wollte: in einer Müdigkeit, die aber nicht von Händels weitspinnender Arienkunst herrührt, sondern von der technischen Unfähigkeit eine Dacapo-Arie heute so wiederzugeben, wie sie ursprünglich gedacht war.

Im Ganzen brachte das Händelfest starke Bereicherung des musikgeschichtlichen Horizonts, schuf reiche Anregungen. Eine große Anzahl Händelscher Werke, sonst schwer oder gar nicht zu hören, lernte man im lebenden Ton kennen. Einerlei, ob man sich das und jenes anders, stilechter, ausgeführt dachte. Vielleicht sind wir da alle noch in Subjektivität befangen. Allen Mitwirkenden, Künstlern, Sängern, Musikern, der Händelgesellschaft selbst kommt für ihre Bemühungen Dank zu. Verwunderlich und bedauerlich aber war, daß von den führenden Persönlichkeiten in Stadt und Staat kaum jemand zur repräsentativen Beteiligung am Händelfest, einer gewiß ernsthaften künstlerischen Angelegenheit, erschienen war. Dr. K. Preisendanz.

VI. BAYERISCHE TONKÜNSTLERWOCHE IN MÜNCHEN.

Von Dr. Wilhelm Zentner-München.

Die Zeichen der Zeit, Rationierung und Einsparungen melden sich auch hier: die ehemalige Vollwoche ist von sieben allmählich auf fünf Abende zusammengeschmolzen. Aber mich dünkt, es sei ihr solche Verminderung nicht gerade zum Nachteil, sondern eher zum Vorteil ausgeschlagen. Ward doch infolge der erwähnten Beschränkung eine strengere Sichtung der aufzuführenden Werke zur Notwendigkeit; ein Umstand, der dem Gesamteindruck unbedingt zugute kam. Schöpfungen, die knapp die mittlere Linie erreichten oder gar noch unter derselben lagen und deren man ehedem eine mitunter nicht unerkleckliche Anzahl in Kauf nehmen mußte, fehlten diesmal erfreulicherweise völlig. Unter dem zahlreichen Neuen, das geboten wurde, gab es in der Tat einige Werke, die sich gewiß auch anderwärts im Konzertsaale durchsetzen werden und für die die VI. Bayerische Tonkünstlerwoche so, ihrer künstlerischen Endabsicht entsprechend, die Ausfallpforte in die Öffentlichkeit geschaffen hat. Eine Tugend der sorgsam getroffenen

Programmauslese sollte es auch bedeuten, daß neben den Ur- und Erstaufführungen auch ein paar Schöpfungen zum Erklingen kamen wie das Klaviertrio op. 8 von Hans Pfitzner, das Streichquartett von Friedrich Klose und die Lustspielouverture op. 120 von Max Reger, die bereits ihre volle Geltung, vereint mit dem Siegel der Meisterschaft, im Konzertsaale besitzen. Das Neue konnte so am Bewährten gemessen werden, und wem dieser Maßstab vielleicht als zu schulmeisterlich erscheinen sollte, der mag in der Einfügung dieser Werke in die Vortragsfolge den diskreten Hinweis darauf erblicken, wie sehr jede jüngere Generation, bewußt oder unbewußt, dem bahnbrechenden Streben einer älteren verpflichtet bleibt.

Die musikalische Lyrik war diesmal mit mehreren Liedzyklen vertreten. Am unfertigsten erschien dabei, trotzdem eine gewisse lyrische Begabung sich stellenweise zu verlautbaren wußte, die „Liedsymphonie nach Brentano und Eichendorff" von Carl Schadewitz, die vorläufig noch an den äußeren Ausdrucksgesten einer romantisierenden Richtung klebt. Bedeutend gelockerter in ihrer Klanglichkeit geben sich die „Liebeslieder der Haitang" (aus Klabunds „Kreidekreis") von Siegfried Kallenberg, die den Reigen der Uraufführungen eröffneten. Mit einem feinen Klangsinn hat der Komponist das östliche Kolorit unter Ausschaltung des Klaviers als Begleitinstrument verwirklicht, indem er mit Violine, Flöte und Harfe eine eigenartige Klangwelt schafft, welche die Singstimme als eigentliche Ausdrucksträgerin umspielt. Ein geistvoller spielerischer Reiz geht davon aus, wenn mitunter der Koloratursopran in den konzertanten Charakter hinüberwechselt und mit den Begleitinstrumenten in Wettstreit tritt. Auch der symphonische Zyklus „Hölderlin" von Hermann Zilcher bewegt sich in einer impressionistischen Sphäre, als deren Ahnen einerseits Schumann, andererseits Debussy zu gelten haben: es ist jener deutsche Impressionismus, der sich hauptsächlich gefühlsmäßig ausleben möchte, wie sich dies vor allem in den langen Zwischen- und Nachspielen des Klaviers offenbart. Die Stärke dieser Schöpfung gründet unbedingt im Klanglichen und Harmonischen; das melodische und rhythmische Element scheint weniger hervortreten zu wollen. — Ferner war das Orchesterlied mit einigen Proben vertreten. Heinrich Schalit hat seine charaktervollen „Hymnischen Gesänge", deren Gefühlsgefülltheit von unmittelbar mitreißender Wirkung ist, nun instrumentiert, sie jedoch durch ein Überaufgebot orchestraler Mittel etwas ins Pathetische und Theatralische verschoben. Als eine Begabung mit ausgesprochen musikdramatischen Neigungen ließ sich wiederum Philippine Schick erkennen. Ihre „Gespräche mit Gott" (nach Texten von Grete Litzmann) zeigen unter Heranziehung einer üppigen Tonmalerei eine in Reue zerknirschte Seele und ihre endliche Einigung mit Gott. Der gewaltige Stoff, den die dichterische Vorlage freilich nur höchst andeutungsweise formt, hat die Komponistin zuweilen zu einer Hypertrophie der Mittel verführt und die Singstimme in einer Flut wogender Orchesterpolyphonie untergehen lassen. In den Momenten quälender Reue und verstörter, düsterer Stimmung wird oft ein überraschend starker und überzeugender Ausdruck gefunden, der in den visionären und extatischen Partien in ähnlicher Unmittelbarkeit und Echtheit sich nicht mehr einstellt. Der Anfang der „Einigung" versetzt uns in der Liszt'schen „Dantesymphonie" verwandte Stimmungssphären. Der Höhepunkt, das völlige Aufgehen in Gott, weckt Reminiszenzen an eine ähnliche Stelle in der „Alpensymphonie" von Richard Strauß.

Erfreulich stark und qualitätvoll beschickt ward der kammermusikalische Markt. Man hörte da eine Cellosonate von Wolfgang von Bartels, die im allgemeinen stark rhapsodisches Gepräge trägt, aber viel musikantischen Einfall in sich hegt. Am geschlossensten wirkt das Scherzo, das wohl abgerundete Form zeigt und sich durch aparte Klanglichkeit auszeichnet. Der letzte Satz zerflattert ins Aphoristische. Ebenfalls noch nicht völlig erstarkt in seiner stilistischen Haltung ist das uraufgeführte Streichquartett von Hans Gebhard; ähnlich wie bei Bartels sprengt auch hier der langsame Satz den Rahmen der Einheit. Im übrigen verrät gerade dieser, irgendwie im Tristan-Chroma wurzelnde, sehr ausdrucksgeladene Satz unleugbare Talentsubstanz, kontrastiert jedoch in seiner vorwiegend harmonischen Anlage mit dem in den übrigen Sätzen durchgeführten linearen Prinzip. Interessant wird das Divertimento von Hans Sachsse vor allem durch die Einbeziehung des Kontrabasses in die Quintettbesetzung, doch sieht sich letzterer des öfteren zur Rolle eines Klangstatisten verurteilt, ohne in allem und jedem dem Klangbilde organisch eingegliedert zu sein. Im übrigen eine liebenswürdige und angenehm fließende Spielmusik von nicht gerade eigenartiger, aber sehr natürlicher Erfindung. Ungemein stark im Temperament gibt sich das ebenfalls zur Uraufführung gelangte Klavierquartett von Karl Höller. Manifestiert sich in diesem Werke auch noch ein künstlerischer Sturm und Drang, so entbehrt das Quartett trotzdem nicht einer formalen und satztechnischen Reife. Viel alterierte Harmonik und polyphon kontrapunktische Gegenführungen. Höller zeigt eine ausgesprochene Begabung für groß angelegte Steigerungen und versteht auch, die Höhepunkte lange, zuweilen fast ein wenig zu hartnäckig festzuhalten. Das Klaviertrio

op. 56 von Hermann Zilcher läßt sich als einer romantischen Laune Kind erkennen. Es stellt sich als ein einziges Schwelgen in Klangfarbe dar, welche den gehaltenen Streicherton mit vollklingendem und frei improvisierendem Akkordgeschiebe des Klaviers besonders glücklich zu vereinen weiß. Die impressionistische Grundanlage ist freilich der Gesamtform nicht immer ganz günstig, aber das Trio hat Schwung und viel bestechende Einzelheiten vom huschenden Spiel der Elfen und Kobolde bis zu breiten, hochpathetischen Ausladungen.

Ziemlich eingehende Berücksichtigung erfuhr diesmal auch die Chormusik. Von Karl Marx hörte man seine vier Madrigale für gemischten Chor op. 3, die sich mit verblüffender Sicherheit und klarstem Sinn für chorischen Satz an die alten Vorbilder anlehnen und doch sich zu einer eigenen Ausdruckswelt durchzuringen vermögen. Auch die drei kleinen Motetten für gemischten a cappella-Chor von Paul Frankenburger offenbaren einen klaren Gestalter, der vielleicht noch nicht ganz so unmittelbar chorisch zu denken vermag wie Marx, ihn aber doch in seinem frischen, unverkrampften Musizieren durchaus erreicht. Einen tieferen Eindruck vermochte auch die schöne und empfindungswarme Osterkantate von Otto E. Crusius zu hinterlassen, deren pastoraler Grundcharakter, der am Ende zu großen Steigerungen aufgipfelt, die Sehnsucht erweckt, dies Werk einmal in einer Landkirche an einem strahlenden Ostermorgen zu hören. Von der spontanen Naturbegeisterung der Neutöner, die sich erstmals in Kreneks „Reisebuch aus den österreichischen Alpen" dokumentierte und dort den Anschluß an die vielgeschmähte Romantik bedingte, kündet in ziemlich äußerlicher Weise Richard Zoellners Schöpfung „Der Berg", die streckenweise wieder das Melodram zu Ehren bringt, in anderen Partien ein paar feine Chorsätze aufweist und in dem abschließenden Hymnus einen großen Apparat einschließlich der Orgel bewegt. Das Werk ist für den Rundfunk geschrieben, und so erheischt die Gerechtigkeit mit einem abschließenden Urteil zurückzuhalten, bis es uns durch den Senderaum vermittelt wird. Wozu aber dann zuerst die Konzertaufführung? Von reinen Orchesterwerken enthielt das Programm lediglich die Uraufführung der Invention für Streichorchester von Ernst Schiffmann, ein ehrliches, mit bedeutendem kontrapunktischem Können geformtes Stück Musik. Als reines Zweckwerk repräsentierte sich die Messe in A für gemischten Chor und Orgel von P. Leo Söhner, eine für die kirchenmusikalische Praxis bestimmte Schöpfung. Sie weist den Ehrgeiz auf, in der Sprache ihrer Zeit zu reden und von einem barocken affektüberladenen Gefühlsüberschwang abzurücken. Die formale Gebundenheit, die Söhner bewußt erstrebt, ist in der Tat erreicht; innerhalb der selbstgesteckten Grenzen offenbart sich indes auch ein kräftiger, ohne jede sentimentale Floskel auskommender Einfall, der sich am unmittelbarsten in dem innigen Sanctus ausspricht. Erklügelter mutet Einleitung, Passacaglia und Doppelfuge für Orgel von Karl Kraft an.

In die Wiedergabe teilten sich das Münchener Rundfunk-Orchester unter Kapellmeister Hans A. Winter, der Münchener Domchor unter Professor Berberich, der Münchener Kammerchor unter Karl Marx, die Organisten Gatscher und Schoedel, das Münchner Streichquartett, das Süddeutsche Trio, das Trio Hermann Zilcher, A. Schiering und E. Cahnbley, die Sopranistinnen Lucia Frick, Magret Zilcher-Kiesekamp und der Bariton Erik Wildhagen — alles bewährte Kräfte, die eine würdige Interpretation verbürgten. Daneben kamen erfreulicherweise unter den Reproduktiven auch einige jüngere Kräfte zum Zuge, unter denen Julinha Döderlein und Luise Pflüger-Schröppler den gesanglichen Nachwuchs besonders eindrucksvoll vertraten.

I. WESTFÄLISCHES BRUCKNER-FEST IN MÜNSTER i. W.

Von Dr. Richard Greß.

Wenn heute ein Musikfest abgehalten wird, in dem Bestreben, der Wiedergabe großer musikalischer Werke eine besondere Feierlichkeit und Weihe zu geben, wenn dieses Fest unter Ausschaltung des profanierenden „Betriebes" den Sinn hat, den Besuchern eine Wallfahrt und ein Gang zu heiligen Quellen zu sein, so hat solch ein Fest gerade heute ausgesprochene Berechtigung und tiefen Sinn. Von dieser Voraussetzung ausgehend, hat es der nunmehr vor einem Jahre gegründete Westfälische Brucknerbund unternommen, den Konzertwinter eben mit einem Fest abzuschließen und es dem Meister Anton Bruckner zu widmen, dessen umfassende, erzieherische Bedeutung sich heute mehr und mehr durchzusetzen beginnt. Das Programm bot an drei Tagen die IX. Symphonie, das Te Deum, die große Messe in f-moll, dazu war ein Abend den Männerchören des Meisters sowohl solchen a cappella als auch solchen mit Orchester gewidmet. Als Gäste aus Österreich waren Regierungsrat Professor Moissl (Klosterneuburg-Wien) sowie der Präsident der Internationalen Brucknergesellschaft, Prof. Auer, Vöcklabruck, erschienen. Prof. Moissl hatte es unternommen, in einem einstündigen Vortrag ein lebenswarmes und liebevolles Bild von einem Musiker und Menschen zu zeichnen, der, unberührt von Zeit und Umwelt, gewissermaßen als ein Symbol

der Gotteskindschaft auf Erden gelebt, gestrebt und ein unerhört reiches Werk zur Vollendung gebracht hat. Der Vortrag, der im dichtgefüllten alten, historischen Rathaussaal stattgefunden hat, hinterließ sichtbar tiefe Wirkung und die Hoffnung, daß damit der Sache Bruckners in reichstem Maße gedient war. Prof. Auer steuerte dem Programmheft eine Einführung zur f-moll-Messe bei, getragen von tiefstem Verstehen und innerstem Erleben des Werkes, das solch einen tiefen Einschnitt in des Meisters Erdenleben bedeutete. Den musikalischen Aufführungen stand der hiesige städtische Generalmusikdirektor Dr. Richard v. Alpenburg vor. Aus einer bestimmt umrissenen menschlichen und künstlerischen Persönlichkeit heraus, aus einem ganz besonders weit gefaßten und innerlichen Verhältnis zu Bruckner löste er seine musikalische Aufgabe. Die Symphonie erklang in klarer, in sich verbundener Disposition nicht nur nach der formalen, sondern auch nach der klanglich dynamischen Seite. Darüber hinaus aber war sie von solch eindringlicher, tiefschürfender Auffassung getragen, daß das Monumentalwerk besonders im Abschluß des Adagio-Satzes zu der würdigen Wiedergabe kam, die nun einmal Bruckner besonders zusteht. In verklärter Reinheit wurde die Gottesnähe dieser Symphonie zum unvergeßlichen Erlebnis. Auch dem Te Deum war Dr. v. Alpenburg mit großer Liebe und dem nötigen äußeren Glanz nachgegangen.

Der Chor war vom hiesigen Musikverein übernommen worden, der damit seiner reichen Tradition ein neues Ruhmesblatt einflocht. Denn sowohl dem Te Deum als auch der f-moll-Messe diente er in hingebungsvollster Weise.

Als Solisten fügten sich Hilde von Alpenburg (Münster), Grete Buchenthal (Essen), Antoni Kohmann (Frankfurt), Ewald Kaldeweier (Bochum) dem Werke würdig ein, wobei der Sopran Hilde von Alpenburgs und der Baß Ewald Kaldeweiers an Ausdruck und an Schönheit der Stimme gleichermaßen Niveau hielten. Am zweiten Abend erklang die f-moll-Messe mit denselben Solisten, und ein glücklicher Stern fügte es, daß gerade dieser Abend in möglichster Vollendung sich abwickeln konnte. Es erübrigt sich, über die Schönheit und die Bedeutung der oben genannten drei großen Werke Näheres auszuführen. Es ist doch am wichtigsten, daß der Hörer in eigener Person ergriffen, selbst den Zugang zu solcher Musik und zu solchem Geist findet. Und wenngleich auch noch heute über Form oder Nichtform der Brucknerschen großen Symphonie gestritten wird, so sind solche Erscheinungen nicht imstande, das Lebenswerk dieses ganz Großen und seine immer stärker wirkende Ausstrahlung zunichte zu machen. Der dritte Tag des Festes endlich war den Männerchören Bruckners gewidmet, ausgehend von der Absicht, einmal gerade dem Männerchor zu zeigen, wo schönes und reines Gut zu heben ist, zum andern, vorhandene und bereitliegende Kräfte zum umfassenden Dienst am Werke zusammenzuschließen. Die Männerchordirigenten Werner Göhre, Franz Ludwig, Karl Seubel, Dr. Heinrich Stute taten ihr Bestes, um sich im Rahmen des Festes zu halten. Ausgewählt für den Vortrag waren: Trösterin Musik, Abendhimmel, Herbstlied, Um Mitternacht, Helgoland, Träumen und Wachen, Sängerbund und das Deutsche Lied. Noch ist zu erwähnen, daß gleichzeitig eine Ausstellung von Originalmanuskripten und Werken des Meisters stattgefunden hat, um deren Zustandekommen sich besonders der Direktor des Musikwissenschaftlichen Seminars, Dr. K. G. Fellerer, verdient gemacht hat. Der Ausstellung war ein voller Erfolg beschieden, da ihr Leiter es gleichermaßen verstanden hat, Maß und Ziel zu halten, als auch besonders Wertvolles trotzdem heranzuziehen. Alles in allem darf dieses erste Westfälische Brucknerfest, dem in zwei Jahren ein zweites in Dortmund folgen soll, als ein ganz besonderer Höhepunkt im hiesigen Musikleben bezeichnet werden. Hoffen wir, daß trotz der Not und der Schwere der Zeit oder gerade deshalb die ideelle Auswirkung solch eines Festes nicht ferne sein möge.

DAS ERSTE MUSIKFEST DER STADT WUPPERTAL.

Das für die erste und zweite Maiwoche angesetzte erstmalige Musikfest unserer neuen Großstadt „Wuppertal" wurde glanzvoll eröffnet mit der erfolgreichen Uraufführung der Erstlingsoper „Die Richterin" von Hermann Grabner, Leipzig, der durch seine „Heilandsklage" und das „Weihnachtsoratorium" bei uns schon seit einigen Jahren vorteilhaft bekannt ist.

Der Text ist nach der gleichnamigen Novelle von Carl Ferdinand Meyer nicht ungeschickt durch den bühnengewandten Franz Beyerlein umgearbeitet worden. Zugrunde liegt ihm eine packende Erzählung aus der Zeit Karl des Großen, in welcher ein mehrfacher Mord eine Rolle spielt. Die Sennerin Faustine vergiftet ihren rohen Mann und heiratet einen jungen Knecht. Vor der Richterin Stemma, die gleichfalls heimlich Gattenmord begangen hat, klagt sie sich selbst an und wird verurteilt, Aussätzige zu pflegen (1. Akt).

Der 2. Akt schildert eine verbrecherische Blutschande zwischen einem Halbgeschwisterpaar. Der Richter Stemma hat aus erster Ehe einen Sohn Wulfein, der sich Jahre hindurch am Hofe Karls des Großen aufhielt, mit in die zweite gebracht; nach seiner Rückkehr verliebt er sich leidenschaftlich in die Halbschwester Palma.

Im 3. Akt erscheint Karl der Große auf einer Durchreise in der Burg Malmort (rhätische Alpen) und fordert Sühne von dem ungesetzlichen Liebespaar. Die Richterin Stemma spricht die Kinder frei, indem sie erklärt, daß Palma nicht die Tochter ihres Mannes, sondern ihres von demselben erschlagenen Jungmannes von Sufer sei. Indem sie den Giftbecher nimmt, stirbt sie mit dem Ausruf: „Wahrheit und Recht!"

H. Grabner versteht eine persönliche Note voller Frische und Lebendigkeit zu schreiben. Verschiedene Szenen steigert er zu dramatischer Höhe, namentlich im 1. und 3. Akt. Von besonderer lyrischer Schönheit sind u. a. die Monologe der Richterin vor dem Standbilde ihres vergifteten Mannes im 1. und 3. Akt, mehrere Duette mit sehr wirksamen, organisch eingeflochtenen Chören. Von bösen Entgleisungen der Harmonik und Modulation — nach atonalem Muster — hält sich der Komponist, der sich den Stil Wagners und Pfitzners zum Vorbild setzt, fern und ist sparsam in der Anwendung schroffer diametrischer Ausdrucksmittel. Überall kommen bei aller farbenprächtigen Instrumentierung Solisten und Chor zu ihrem vollen Recht. Während der 1. Akt nur ganz kurz eingeleitet ist, haben die beiden anderen Akte längere Vorspiele von besonderer Prägung und Eindringlichkeit.

Die durch Franz von Hoeßlin musikalisch und Wolfram von Humperdinck szenisch dank auch vorzüglicher Solokräfte (Anny Konetzny-Richterin, Hildegard Kleiber-Palma, Hentz Noort-Wulfein, Marion Hundt-Faustine, W. Hagner-Kaiser Karl u. a.) und eines sehr zuverlässigen Chores vorbereitete musterhafte Aufführung hatte einen unbestrittenen Erfolg aufzuweisen. Es gab ungezählte Hervorrufe für alle Mitwirkenden wie für den anwesenden Tondichter. Hoffentlich macht das vielversprechende Werk seinen Weg auch über andere Bühnen.

Als zweite Festgabe folgte am 8. und 9. Mai eine Doppelaufführung von Mahlers Achter Sinfonie unter lebhafter Beteiligung mehrerer einheimischer Chöre und Mitwirkung hervorragender Solisten (Berta Kiurina, Staatsoper Wien; Adelheid Armhold, Berlin; Adelheid Wollgarten, Opernhaus Köln; Marta Fuchs, Aachen; Jacques Urlus, Amsterdam; Johannes Drath, Stadttheater Wuppertal; Rudolf Watzke, Berlin; Gottfried Grote [a. d. Orgel], Barmen). Unser Generalmusikdirektor Franz v. Hoeßlin löste die gewaltige Aufgabe, die so vielseitigen, massenhaften Gesamtkräfte zu einer einheitlichen Wirkung zusammenzufassen, in geradezu musterhafter Weise. Auch die Unterstützung des Publikums aus nah und fern fehlte nicht: an beiden Abenden waren die weiten Räume unserer Stadthalle bis auf den letzten Platz gefüllt; stürmisch gefeiert: Dirigent, Solisten, Chor und Orchester.

Den Abschluß des ersten Wuppertaler Deutschen Musikfestes bildete das letzte Meisterkonzert mit Adolf Busch (Basel), der, am Klavier von Rudolf Serkin begleitet, Regers Sonate e-moll, Mozarts Sonate G-dur, Schuberts Fantasie spendete. H. Oehlerking.

FESTVERSAMMLUNG DER ROBERT SCHUMANN - GESELLSCHAFT IN ZWICKAU.

Die Robert Schumann-Gesellschaft veranstaltete am 1. Juni an ihre Jahreshauptversammlung anschließend eine Festversammlung aus Anlaß des 20jährigen Bestehens des Schumann-Museums und des 10jährigen Bestehens der Schumann-Gesellschaft (8. Juni 1910 bzw. 1920) im Vortragssaale des Museums. Nach einem Vorspruch von Frau Blumer-Metzler und einer Ansprache des Oberbürgermeisters Holz als 1. Vorsitzenden, gelangten aus Schumanns unveröffentlichten Werken drei Polonaisen für Klavier zu vier Händen durch Hanna Meier und Else Spalteholz zum Vortrag. Diese Stücke, angeblich Jugendwerke, entstammen einem Zyklus von acht Polonaisen aus Schumanns Studentenzeit (Leipzig, August 1828) und wären es wohl wert, noch veröffentlicht zu werden. Sie weisen besonders in den Trios auf die Papillons hin. Ferner spielte Erzsi Laszlo in ihrer temperamentvollen Art den 1. Satz aus dem Violinkonzert D-moll (kurz vor Schumanns Tod entstanden), von J. Schanze am Flügel begleitet. Wir können auch heute kein anderes Urteil über das Werk sprechen, als es schon Joachim tat. Es hält einen Vergleich mit der Fantasie für Violine op. 131 nicht aus. — Prof. Freiherr v. d. Pfordten als Festredner sprach begeisternde Worte für Schumann als Poeten, stellte fest, daß Romantik immer sein werde, solange es Deutsche gibt, und pries zuletzt Clara Schumann, die herrlichste aller Frauen. Er fand für sein impulsives Bekenntnis zu Schumann lebhaftesten Beifall der Versammelten. Paul Barth.

KONZERT UND OPER.

LEIPZIG. Motette in der Thomaskirche.

Freitag, 2. Mai: Buxtehude: Präludium und Fuge g-moll. — Palestrina: „Sicut cervus desiderat" f. 4st. Chor. — Fr. Durante: „Misericordias domini", Mot. f. 2 Chöre. — Felice Anerio: „Christus resurgens", Mot. f. 2 Chöre.

Freitag, 9. Mai: J. S. Bach: Toccata, Adagio, Fuge C-dur. — Schütz: Festgesang f. 2 Ch. Stobäus: „Aufs Osterfest". — Will. Byrd: „O quam gloriosum", Mot. f. fünfst. Chor.

Freitag, 16 Mai: J. S. Bach: Präludium und Fuge e-moll. — J. S. Bach: „Dir, dir, Jehova" f. 4st. Chor. — Schütz: Festgesang f. 2 Chöre.

Freitag, 23. Mai: Buxtehude: Präludium und Fuge F-dur. — Jak. Gallus: „Pater noster", Mot f. 2 Chöre. — Will. Byrd: „O quam gloriosum", Mot. f. 5st. Chor.

Freitag, 30. Mai: J. S. Bach: Toccata und Fuge F-dur. — Joh. Seb. Bach: „Der Herr hilft unserer Schwachheit auf", Mot. f. 2 Chöre. — Kurt Thomas: „Die sieben Kerzen" für 6st. Chor a cap.

DRESDEN. In der längst in Aussicht genommenen Neuinszenierung des „Rings des Nibelungen" erschienen jetzt in der Staatsoper „Rheingold" und „Walküre". Man hatte ihr nicht ohne Besorgnis entgegengesehen; denn an einer Bühne mit einer Tradition von der der unseren konnte eine solche in der Gegenwart nur einen Sprung ins Dunkle bedeuten. — Und die befürchtete Entromantisierung und Versachlichung blieb auch nicht aus. In den Bühnenbildern wirkte sie sich ebenso aus wie in den Kostümen. In jenen in der Abschwächung des in dem Werke begründeten starken romantischen Naturgefühls, in diesen in deren bewußter Modernisierung: Siegmund erscheint als Alpenseppel, die Göttinnen sind als Modedamen gekleidet, die Walküren kurzgeschürzt, mit Lederkappen und Lederbeinkleidern! — Zwischen dem allen Konzessionen an die Tradition. Also alter Stil neben Errungenschaften der „Neuzeit" Pathos neben Konversationsstil, Phantastik neben Realistik usw. Da auch im Ensemble nicht mehr die frühere Höhe, war die Aufnahme kühl. — Dafür feierte die Oper Feste, als Richard Strauß zur Eröffnung des Hygiene-Museums und der Hygiene-Ausstellung als Ehrengast erschien. Er dirigierte nicht nur die Festvorstellung der „Ägyptischen Helena", sondern auch noch im Rahmen einer „Straußwoche" die „Frau ohne Schatten", die „Josefs-Legende", „Elektra" und „Intermezzo". Und die Staatskapelle, die ihren alten Ruf glänzend bewährte, wurde wieder der besonderen Gunst des Meisters teilhaftig. Er äußerte sich zu ihr: Wenn er dreißig Jahre jünger wäre, möchte er Kapellmeister in Dresden werden. — Im übrigen kam auch Elisabeth Rethberg wieder zu einem erfolgreichen Gastspiel als Elisabeth, Agathe, Leonore (Troubadour) und Elsa nach Dresden. Auch hatte sie einen Liederabend im Gewandhaus gegeben, an dessen Ende ihr — die Abführung in die Schuldhaft gedroht hatte. Ein Fall, der in der Tagespresse sensationell aufgebauscht wurde. — Aus dem Konzertleben wäre sonst nur noch über eine sehr gelungene Aufführung des Händelschen Oratoriums „Allegro" und Telemanns Kantaten „Die Tageszeiten" durch Johannes Reichert (Teplitz) und die Volkssingakademie zu berichten. Sie fanden in den sich gut bewährenden Einrichtungen dieser Werke statt, die Ernst Zander im Verlag des Deutschen Arbeiter-Sängerbundes veröffentlichte. O. Schmid.

DRESDEN. Vesper in der Kreuzkirche.

Sonnabend, 10. Mai: Sweelinck: Chromatische Fantasie f. Org. — Joh. Eccard: Kyrie f. 5st. Chor. — Nath. Schnittelbach: Vier Sätze aus einer Suite f. Str. u. Cemb. — Eccard: Zwei Madrigale f. Ch.

Sonnabend, 17. Mai (Kantate): J. S. Bach: Fantasie f. Org. G-dur. — Phil. Scharwenka: „Dich preist, Allmächtiger" f. Chor, Sopr.-Solo u. Org. — Dvořák: Lobgesang f. Singst. u. Org. — Hugo Kaun: „Halleluja", Hymnus f. Singst. u. Org. — Otto Richter: „Dunkel und Chaos deckte einst die Welt", Hymnus f. 6st. Ch. u. Blasinstr. Enrico Bossi: „Cantate!", Hymnus f. 6st. Ch., Org. u. Pos.

Sonnabend, 24. Mai: Mendelssohn-Bartholdy: Orgelsonate über „Vater unser im Himmelreich". — Osk. Wermann: „Vater unser" f. 8st. Chor. — Gust. Merkel: Arioso f. Vc. u. Org. — K. A. Fischer: Andante f. Vc. u. Org. — Geszler Ödön: Pater noster, 5st.

Sonnabend, 31. Mai: Joh. Seb. Bach: Toccata C-dur. — Mendelssohn-Barth.: „Laßt uns singen", Arioso aus „Paulus". — Joh. Seb. Bach: „Dir, dir, Jehovah" f. Singst. u. Org. — Julius Otto: Psalm 98 f. Chor.

DÜSSELDORF. (Windsperger - Uraufführung.) Wir sind mit qualitätvollen, modernen Chorwerken nicht gerade gesegnet. Um so mehr muß das neue „Requiem" von Lothar Windsperger als eine Bereicherung begrüßt werden. Diesem von mystisch-visionären Kräften erfüllten Musiker wird der ewigwertige Requiem-Text zum erlebnisstarken Antrieb, und er baut ein sicher echtes und ehrlich empfundenes, großformiges Werk daraus, das als „symphonische Totenmesse" für gemischten Chor, 4 Solostimmen, Orchester und Orgel in der musikalischen Anlage, dem sinfonischen Aufbau und der persönlichen Behandlung der Textverwendung eigene Wege geht. Die bekannten liturgischen Inhaltsgruppen nehmen teils monumentale Ausmaße an. Der kirchliche Gebrauchswert ist zurückgestellt, aber es steckt doch bei mancher Überspannung der tonalen Mittel, die sonderlich in den aufwühlenden ersten Stücken, dem „Kyrie" und dem „Dies irae" oft hart die Grenze der Hörfähigkeit streifen, zwar keine brucknerselige, so doch eine tiefe Frömmigkeit darin. Windsperger verläßt die Tonalität nicht prinzipiell, weitet sie aber ins Polytonale und mischt aus impressionistischen Klangelementen, altkirchlichen Wendungen einen nicht absolut reinen Stil, der aber doch persönliche Züge trägt. Viel Widerhaariges, scharf Überschneidendes wird gegen einander gesetzt, doch bleibt dabei der Eindruck des Überzeugenden vorherrschend. Sinfonisches prägt sich auch in der thematischen Umformung, den ausgeführten Interludien und dem verzahnten Zusammenwirken von Solostimmen und Chor aus. Da erreicht der Vokalstil eine fast virtuos zu nennende, technisch kunstvolle Haltung. Viel gut Gelungenes steht sonst neben Problematischem. Das weitgespannte, mehr rhapsodisch denn einheitlich gestaltete „Dies irae" nimmt ein Drittel des Werkes ein. Wie denn Windsperger im tonalen Ausbau die knappere und übersichtlichere „Missa" weit hinter sich läßt. Das nicht ganz leicht zu bewältigende Opus fand in Hans Weisbach und dem Städtischen Chor, den Solisten Amalie Merz-Tunner, Inga Torshoff, Ludwig Roffmann, Johannes Willy hingebende Taufpaten. Der Erfolg war groß und warm. E. Suter.

GERA. Uraufführungen: „Esau und Jakob" von Wagner-Régeny; „Häusliches Glück" von Harfanyi; „X-Mal Rembrandt" von Zádor. Zusammen mit dem „Armen Matrosen" von Milhaud brachte das Reußische Theater drei Kurzopern heraus, die kaleidoskopartig einen Blick in das gegenwärtig so heiß umstrittene Opernschaffen unserer Jüngsten und Jungen werfen ließen. — Musikalisch am stärksten war „Esau und Jakob", eine szenische Kantate von Wagner-Régeny. Bekannt geworden durch seine drei Einakter: „Moschopulos" „Der nackte König", „Sganarell" und durch das 1929 in Essen uraufgeführte Ballett „Moritat", tritt er nun mit dieser szenischen Kantate auf den Plan. Sie behandelt den aus dem ersten Buche Mose, Kap. 27, bekannten Bibelstoff, wo Jakob mit Hilfe seiner Mutter Rebekka seinen Bruder Esau um den väterlichen Segen Isaaks betrügt. Der Betrug selbst wird von einem unsichtbaren Sprecher mit melodramatischer Orchester-Untermalung geschildert. Alles übrige Geschehen (Text nach den Worten der Bibel) übermittelt ein musikalisch fein abschattierter Dialog: bald rezitativisch fortschreitend, bald lyrisch in einer aufblühenden Kantilene ausruhend, steigt das Ganze gegen den Schluß hin mit einer dramatischen Wucht an, die atemlos macht. Und alles mit dem geringsten Aufwand von Mitteln: musikalisch wie szenisch. Außer einem Gong ist das Orchester nur mit Streichern besetzt. Der Gesang größtenteils im Parlandostil mit feinstem Verständnis und viel Geschmack in die Szene gestellt. Eine sauber gearbeitete, in einem einzigen Strome hinwellende — wahrhaft gekonnte Partitur, der man vom Vorspiel bis zum Schlusse hin mit steigender Anteilnahme folgt. Ein Werk, das berechtigt ist, weiterzuleben und nicht etwa in irgendeiner Versenkung zu verschwinden. Hier wirft sich ein musikalischer Außenseiter mutig gegen den Modestrom nervöser Überreiztheit; man sollte auf den kühnen Schwimmer achten! — Ziemlich nervös dagegen gab sich Tibor Harsanyi mit seinem „Häuslichen Glück", einer Kurzoper in 15 Minuten nach dem Text von Jean Viktor Pellerin. 1898 in Ungarn geboren und gegenwärtig in Paris lebend, haben bereits Budapest, Paris, Berlin, London und Düsseldorf sich mit seinen Werken beschäftigt. In witziger Weise ironisiert dieser musikalische Sketch (so kann man das kleine Werk wohl am besten bezeichnen) das eheliche Glück zweier seit vierzehn Jahren aneinander gebundener Menschen. In der Öde eines häuslichen Ehеglücks-Abends werden heimliche Gedankensünden und verschwiegene Wünsche der sich langweilenden Ehepartner realisiert, die dem Komponisten reiche Gelegenheit geben, seine Klangpalette ausgiebig zu benutzen. Im kammermusikalischen Buffostil reiht er Nummer an Nummer (getreu der Modelaune unseres jüngsten Opernschaffens, die die alte Nummern-Oper gegen die durchkomponierte setzt) und benutzt die Wunschgestalten zu einem polyphonen Klanggebilde, das von tüchtigem Können zeugt, aber vom Orchester sowohl wie von den Sängern Außerordentliches verlangt. — Mehr auf

dem Boden klangsinnlicher und koloristischer Musik bewegte sich Eugen Zádor in seiner Opernburleske „X-Mal Rembrandt", zu der die bekannte Librettistin Kamilla Palffy-Wanick den Text schrieb. Zádor ist ein Schüler Max Regers und gegenwärtig Kompositionsprofessor am Neuen Wiener Konservatorium. Von seinen Opern sind „Diana" und „Die Insel der Toten" bekannt geworden, von seinen sinfonischen Werken vor allem die „Karnevalsuite" und die „Ungarischen Variationen". Die Musik zu „X-Mal Rembrandt" besticht durch eine äußerst farbenreiche Behandlung, durch üppige Harmonik und durch dramatisch reichbewegte Ausdrucksweise. Zustatten kommt dem Komponisten das klug und gut geschriebene Libretto. Es handelt sich um den Diebstahl eines unechten Rembrandts aus dem Gemäldesaal eines Museums, wobei ein Gauner den andern prellt. Man folgte dem lustigen Stück, das bereits von der Wiener Staatsoper zur weiteren Aufführung angenommen ist, mit viel Vergnügen. — Die musikalische Leitung aller Werke hatte Bruno Vondenhoff, die szenische Oskar Fritz Schuh. Die beiden haben zusammen mit den Bühnenbildnern Siegfried Kiok, Franz Hosenfeldt starken Anteil an dem Erfolge des Abends. Nicht zuletzt natürlich auch die Darsteller, von denen genannt seien: Walter Streckfuß, Hedy Gura, Hans Hesse, Max Kerner und Leo Barczinski. Das Publikum ging angeregt mit, verhielt sich jedoch am Beifallsschlusse vorsichtig tastend. Karl Heinig.

MÜNCHEN. Kirchliche Uraufführungen: Es ist ein unbestreitbares Verdienst des Chorvereins St. Rupert und seines Dirigenten Hofkapellmeister Josef Ruček, uns wieder zwei Kirchenwerke uraufgeführt zu haben. So vermittelte er an Ostern die Bekanntschaft mit Wilhelm Müllers Kantate „Am Grabe Jesu" für 4stimmig gemischten Chor, Soli, Orchester und Orgel und Karl Maria Pembaurs neue Messe Nr. 5 in Es-dur für gemischten Chor, Streicher und Orgel. Es muß von vornherein betont werden, daß diese beiden Werke nicht nur interessante musica sacra sind, sondern daß alle Zuhörer von der Schönheit und dem musikalischen Wert dieser modernen Kirchenkompositionen vollkommen überzeugt wurden. Wilhelm Müllers Kantate bemüht sich mit tonalen Mitteln von Klassik und vernünftiger Moderne, erfreut durch ernsthafte innere religiöse Haltung, gute Instrumentation, ist musikantisch konzipiert und schildert in wechselnder Folge von Solo- und Chorpartien die Grablegung unseres Heilandes. Die herrliche Textunterlegung stammt von F. X. Rambold. Chor, Orchester, die Solisten und der Organist hielten sich vortrefflich. — K. M. Pembaurs enormes, formalkompositorisches Können kommt uns gerade in seiner neuen Messe wieder so ganz zum Bewußtsein. Melodie, Harmonie und Rhythmus sind bei ihm gewählt, der Klang der Musik bei Anwendung der einfachsten Mittel voll und satt, überall ist individueller Inhalt zu verspüren. Der Chor und das Orchester (Solovioline: Josef Grziwa), das nicht immer leichte Aufgaben zu erfüllen hat, musizierte äußerst exakt und feinfühlig. Friedr. Rein.

NÜRNBERG. Uraufführung: „Der Tag im Licht" von Hans Grimm. Die phantastische Oper in einem Aufzug behandelt die Sage von dem versunkenen Dorfe, das an einem bestimmten Tage alle hundert Jahre einmal ans Licht gehoben wird, wie sie Friedrich Gerstäcker in seiner Novelle „Germelshausen" schlicht erzählt. Mit wenigen bühnentechnisch notwendigen Abänderungen haben Hans Grimm und Ludwig Göhring das Textbuch gestaltet. Die Musik Hans Grimms, der durch sein Tanzspiel „Der Zaubergeiger" weiteren Kreisen bekannt wurde, steht dem Stoff entsprechend im Zeichen der Romantik, mit all den Vor- und Nachteilen dieses Stiles. Trotz der fühlbaren Vorbilder, wie sie Richard Strauß und auch D'Albert gegeben haben, bleibt die sorgsam gearbeitete Partitur durchaus persönlich und zeugt in den weit geschwungenen Melodiebogen ihrer breit angelegten Cantilenen, in den mit sensiblem Klangempfinden ausgestatteten Zwischenspielen, den markanten Ensemble- und Chorszenen von dem kontrapunktischen und kompositorischen Können Hans Grimms. — Die Aufführung wurde durch die subtile Interpretation Bertil Wetzelsbergers und die liebevolle Regie Hans Siegles zu einem recht freundlichen Erfolg für den anwesenden Autor und die Träger der beiden Hauptpartien Wally Brückl und Hendrik Drost. Dr. Fritz Jahn.

ULM. Das Musikdrama „Konrad und Marie" des Münchner Komponisten Karl von Feilitzsch erlebte am Ulmer Stadttheater seine Uraufführung. Die stoffliche Quelle bot das Volksrührstück „Der Müller und sein Kind" von Raupach. Mit Hilfe von Liedern und Chören, die der Gedichtsammlung von Helga Cavallo entnommen sind, zimmerte sich der Komponist seinen eigenen textlichen Vorwurf. Zeichnet sich schon dieser durch nicht gerade starke Dramatik aus, so vermißt man in der musikalischen Gestaltung durchgängig den Flug ins Geniale. Nirgends ist eigentlich von starker Potenz eine Spur. Feilitzsch kommt über ein ästhetisierendes Musikmachen nicht hinaus. Stilistisch durchläuft er alle Skalen des Opernschaffens der letzten hundert Jahre. Die Musik ver-

zichtet auf eine scharf umrissene, etwa leitmotivische Charakterisierung der handelnden Personen, sucht vielmehr in der Hauptsache das jeweilige Milieu zu zeichnen. Der reiche Tonartenwechsel ist in fehlerhafter Weise mit jener unruhigen Hast durchgeführt, die einer gesunden Entwicklung der Thematik stark hinderlich ist. So kann das Orchester nur selten zu breiten Klangausladungen geführt werden und der in nicht immer einwandfreiem Alltagsprosa gehaltene Sprechgesang ganz vereinzelt nur melodiöse Höhepunkte erreichen. Alles in allem: Feilitzsch steht mit schwankenden Füßen auf dem Boden der Tradition. Das Ulmer Opernensemble lieh dem neuen Werke die besten Kräfte, so daß eine durchaus brauchbare Aufführung herauskam. Erwin Dieterich führte selbst die Regie, sicher und mit Schwung. Kapellmeister Schulmann rang mit seinem Orchester ehrlich mit der Partitur. Er suchte zu retten, was zu retten war. Die Hauptpartien waren mit Elsa Barther (Marie), Philipp Schmidt (Konrad), Geo Monthy (Reinhold) und Sofie Rappel (Margret) geschickt besetzt. Die Bühnenbilder stellte Max Scheiber. Wir nehmen an, daß der Beifall mehr der Aufführung als dem Werke selbst galt. A. W.

AUSLAND.

PARIS. Einige „berühmte" Tenöre verschiedener Gesangsschulen ließen sich in Paris hören. Volpi erschien noch kurz vor Torschluß der vorigen Saison, Kirchhoff eröffnete mit seinem Liederabend den neuen Konzertwinter. Während der gefeierte Italiener, trotz großer stimmlicher Qualitäten, im Konzertsaal nicht sein Bestes zu geben vermochte, hinterließ der geschätzte deutsche Wagnersänger, auch in Straußschen Liedern, einen nachhaltigen Eindruck. — Der vom Salzburger Musikfest her bekannte amerikanische Tenor Crooks sang genußreich mit weicher aber kleiner Stimme. Er erinnerte hin und wieder an Tito Schipa, diesen wirklichen Meister des bel canto, der in zwei ausverkauften Abenden die Glanzzeiten der italienischen Aera zurückrief. Weniger hervorragend als Konzertsänger ist der auf französischen Bühnen sehr angesehene Russe Rogatschewsky, ein geborener lyrischer Operntenor, dem eine mezza-voce zur Verfügung steht, wie man sie selten trifft. — Alexander Kipnis brachte in dieser Reihe der Tenöre eine Abwechslung — der Berliner Opernsänger gewann sich sofort viele Sympathien. Die tiefe, etwas verhüllte Baßstimme kommt leider nicht ganz zur Entfaltung, da auch die Diktion zu wünschen übrig läßt — aber dafür versteht Kipnis seinem Vortrag ein formschönes Gepräge zu geben, wie dies besonders bei den Schubertliedern zum Ausdruck kam. — Pablo Casals spielte Bach und Brahms geistvoll, jedoch etwas gemütskühl. Den unvergleichlich blühenden Celloton entfaltete er voll erst in den Stücken seiner Landsleute: Granados und Cassado. (Übrigens, die Art der Cantilene von Casals und Tito Schipa gleicht sich außerordentlich: dieselbe unerschöpfliche Quelle des Ausdrucks!) — Eine in Paris ansässige Trägerin des berühmten Namens, Gabriele Joachim, erwies sich in diesem Konzert als intelligente Sängerin mit einer allerdings noch nicht völlig ausgeglichenen Stimme. — Mischa Elmanns Interpretation der Violinkonzerte von Beethoven und Paganini war von einem innermusikalischen Gehalt erfüllt. Man tobte vor Begeisterung trotz einiger Intonationsschwankungen und Schönheitsfehler. — Brailowsky vollführte eine Heldentat: in sechs Klavierabenden gab er fast sämtliche Klavierwerke Chopins in nahezu vollendeter rhythmischer Gestaltung wieder, mit einem feinen romantischen Hauch, ohne jedoch Chopinsche Tiefgründigkeit restlos zu erschöpfen. Er verstand somit seiner Begabung das Beste, nachhaltig Wirksamste abzuringen und erntete nicht nur tosenden Beifall, sondern auch den aufrichtigen Dank seiner auserlesenen Gemeinde. — Die Programme der beiden Klavierabende von Gieseking, Brailowskys Antipoden in germanischer Richtung, waren dagegen gänzlich „chopinlos". Auf die Dauer wirkt sein Präzisionsvortrag etwas monoton, zumal Gieseking nicht versucht, durch event. raffinierten Pedalgebrauch das farbige Registrieren des alten Clavecins auf dem klangvollen, aus Braunschweig mitgebrachten Flügel bis zu einem gewissen Grade zu ersetzen. Sein Erfolg war groß. — Rachmaninoff wurde am Klavier wieder stürmisch gefeiert. Bei längerem Anhören fällt seine ziemlich dozierend-analysierende Art des Spieles, bei Chopin am meisten, stark auf. Und trotzdem hatte man von dem Abend viel Genuß: eine rein individuelle Kunst! — Als ersten Gastdirigenten des Winters begrüßte man hier Willem Mengelberg mit seinem klangprächtigen Amsterdamer Orchester. Als Neuigkeit brachte er eine Ouvertüre „Die Vögel" des bereits 1921 verstorbenen Alphonse Diepenbrock, eines in Holland durch seine geistlichen Werke gewürdigten Komponisten. Wenn dieses sorgfältig gearbeitete und fein instrumentierte Werk auch eine treffende Einführung zur Aristophanischen Komödie ist, so kann es doch keine Vorstellung vom sonstigen Schaffen Diepenbrocks geben. Außerdem konnte man Mengelberg dankbar sein für die frische Interpretation der kleinen, selten gespielten Sinfonie in B-dur des Londoner Bach, die schon ganz Mozartischen Geist at-

met. — Der bekannteste englische Dirigent, Sir Henry Wood, ein Mann von großer mimischer Suggestionsgewalt, gab dem jungen Pariser Symphonie-Orchester eine feingetönte Färbung und interessierte nicht allein mit der alten Suite von Purcell, sondern auch mit der ersten Aufführung der zeitgenössischen „Londoner Symphonie" von Williams, die es sich schon lohnte, unter solcher Leitung zu hören. — Der neue, ständige „Chef" dieses „orchestre symphonique" Pierre Monteux dirigierte das „Konzert für Orchester" von Hindemith, das weder pro und contra hervorrief. Die nach Wohlklang durstenden Musikliebhaber waren entsetzt über den sich ihnen eröffnenden modernen Klanghorizont, die Musiker, zuerst interessiert, fanden schließlich diese weltenfremde Komposition innerlich leblos und eintönig. Einige Musiktheoretiker konnten nicht recht einsehen, weshalb eigentlich solche Stücke jemals ein Ende nehmen sollten, denn, da das organische Ganze der alten Meister fehlt, könnte doch auf diese Weise bis ins Unendliche vergnügt weiter kontrapunktiert werden. — Ferner wurden neu hier aufgeführt: Malipieros „Fragments symphoniques", fein gegliederte Stücke mit üppigem Orchesterklang, Coppolas „Interlude dramatique", erst 1928 mit unverkennbarer Begabung komponiert, sowie „Aubade" von Francis Poulenc für Klavier und Orchester, wenn auch nicht atonal, so doch ein ziemlich fades, ohne jede Ingeniosität sich ausbreitendes Werk. — Wenn ein so bedeutender deutscher Kapellmeister wie Franz v. Hoeßlin an der Spitze eines französischen Orchesters steht, so ist dasselbe nicht wieder zu erkennen. Mit geringem Aufwand der Gestik versteht er die Musiker zum pulsierenden Leben anzufeuern und dadurch eine außergewöhnliche klangliche Pracht zu entfalten. Regers „Beethoven-Variationen" wurden mit individueller Geistigkeit und Tschaikowskis „Fünfte" mit tiefer Empfindung wiedergegeben. — Auch Georg Schneevoigt dirigierte, außer der „Eroica", die erste Sinfonie von Sibelius und den Straußschen „Don Juan" sehr lebendig, mit scharfer Profilierung der musikalischen Substanz. — Honegger und Milhaud stehen heute als vollkommen in sich abgeschlossene Individuen vor uns. Beide sind zahmere Radikalisten geworden und bewegen sich kaum noch vorwärts: gewissermaßen ist für sie die Schaffensgegenwart ihre stets fortgesetzte Vergangenheit. Honegger ist entschieden der spontanere und urwüchsigere, Milhaud dagegen mehr gekünstelt und in seiner musikalischen Konzeption weniger sympathisch. Dies könnte man anläßlich der „Honegger - Milhaud - Festkonzerte" des Pasdeloupporchesters endgültig feststellen, die wiederholt von den beiden Komponisten gemeinsam geleitet wurden und eine Schar der Verehrer herbeilockten. Für den größten Teil des Publikums bestand daher das Dilemma: „ablehnen oder anerkennen" nicht. Viele sind schließlich auch kampfmüde geworden — heute lächelt man nur zu der Fuge aus Milhauds Suite, die noch 1920 in Paris scharfe Ablehnung fand. Sein auch in Berlin und Leipzig zur Aufführung gelangtes „Ballet-nègre" (Die Weltschöpfung) ist eine geschickte Zusammenschmelzung der Bachschen Passionsstimmungen mit dezenten Jazzrhythmen — welch merkwürdiger Sprung vom Klassischen in die radikale Moderne! Es ist ein unverkennbarer Zug der Gegenwart, um jeden Preis etwas Originelles schaffen zu wollen! — Selten ist aber den wahren Musikfreunden so eine Freude geboten worden wie die Aufführung der schönen „C-dur-Messe" von Beethoven durch den Chor und Orchester von Lamoureux unter der umsichtigen Leitung von Alb. Wolff. Es war eine weihevolle Handlung in der überfüllten Madeleine-Kirche am Tage der „St. Cecile", der katholischen Schutzheiligen der Musik. — Paris soll einen „internationalen Musiktempel" erhalten. Einige Mäzene, merkwürdigerweise Amerikaner, kamen auf den Gedanken, in der Nähe von Paris einen Bau zu errichten, der für die Tonkunst dieselbe Bedeutung wie Bayreuth für Wagners Lebenswerk haben soll. In einem Aufruf heißt es: „Die echte Musikkunst befindet sich in Gefahr, man muß sie in ihrer ursprünglichen Reinheit erhalten und vor verschiedenen schädlichen Einflüssen der Neuzeit bewahren!" — In dem geplanten Riesengebäude sollen im Sommer klassische und moderne Meisterwerke musterhaft aufgeführt werden, nach vorangegangenem, gründlichem Studium während des Winters. Der Zuschauerraum wird im Zentrum dieses neuzeitlichen Colosseums liegen und drehbar sein — eine bahnbrechende Neuerung! Drei Bühnen können nacheinander benutzt werden. Die vierte Seite des Saales bildet der Ausblick ins Grüne — ein Freilichttheater mit schönen Anlagen! Das Orchester kann zugleich mit dem Zuhörerraum beliebig placiert werden, wie man es an dem Modell des Hauses, das neulich bei Pleyel ausgestellt war, zu sehen bekam. Dieses grandiose Unternehmen soll nicht von materiellen Erwägungen abhängig gemacht werden, sondern lediglich ideellen Zielen dienen, um die ernste Kunst aus der derzeitigen Decadence wieder auf die ihr gebührende Höhe zu bringen. 4 bis 6 Millionen Dollar sind hierzu erforderlich, welche die Urheber dieses sinnreichen Projektes bald zu finden hoffen. Qui vivra verra!

Anatol v. Roessel.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Auf Zoppots Naturbühne gelangt am 27., 29., 31. Juli, sowie am 3. und 5. August Carl Maria v. Webers „Freischütz" zur Aufführung. Prof. Dr. Max v. Schillings wird an drei Abenden dirigieren, die übrigen Vorstellungen dirigiert Kapellmeister Tutein-Graz. Die künstlerische Leitung und Inszenierung liegt wiederum in den Händen des bewährten Oberregisseurs Hermann Merz. Von Berliner Künstlern wurden verpflichtet: Ludwig Hofmann (Kaspar), Wilhelm Spering (Kuno), beide von der Städtischen Oper, Waldemar Henke (Kilian) von der Staatsoper und Käthe Heidersbach (Agathe) ebenfalls von der Staatsoper. Ferner wirken u. a. mit: Max Lorenz-Dresden und Gotthelf Pistor-Hamburg.

Das große Schweizerische Tonkünstlerfest 1931 wird vom 1. bis 4. Mai in Solothurn stattfinden, in Verbindung mit der Jahrhundertfeier des dortigen Cäcilienvereins. Die musikalische Leitung hat Musikdirektor Dr. Erich Schild. Im Anschluß daran wird der Chor in Paris in zwei Festkonzerten (2. und 3. Juni) Werke von Arthur Honegger zur Aufführung bringen.

Musikfest in Tübingen. In Tübingen soll wie in den Vorjahren so auch in diesem Sommer, am 19. und 20. Juli, ein Musikfest stattfinden, das wiederum der Akademische Musikverein veranstaltet. Nachdem die beiden letzten Feste den großen Meistern Beethoven und Bruckner gewidmet waren, wird für dieses Jahr ein Programm mit neuzeitlicher Musik aufgestellt. Es ist ein Konzert in der Stiftskirche in Aussicht genommen mit Max Regers 100. Psalm als Hauptwerk (Chor des Akadem. Musikvereins), und ein Konzert in dem neu hergerichteten Rittersaal des Schlosses mit Werken lebender süddeutscher Komponisten (Schoeck, Bleyle, Haffe, Ziegler). Einen Teil der Ausführung des Konzertes im Schlosse übernimmt der Sängerkranz Tübingen unter Leitung von Herm. Achenbach. Als Orchester wirkt das Stuttgarter Philharmonische Orchester mit. Die künstlerische Gesamtleitung liegt in Händen von Prof. Dr. Haffe (Tübingen).

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Der Verband deutscher Orchester- und Chorleiter hat im Rahmen des Tonkünstlerfestes in Königsberg seine ordentliche Hauptversammlung abgehalten. Der neu gewählte Vorstand besteht aus den Herren Generalmusikdirektor Dr. Karl Muck-Hamburg (Vorsitzender), Dr. Rudolf Cahn-Speyer-Berlin (Geschäftsführender Vorsitzender), Generalmusikdirektor Prof. Hermann Abendroth-Köln, Generalmusikdirektor Professor Dr. Peter Raabe-Aachen und Städt. Musikdirektor Wilhelm Sieben-Dortmund (die drei Letztgenannten als Beisitzer).

Unter Führung des Chordirektors Josef Degler wurde von Grazer Musikfreunden eine Ortsgruppe der Internationalen Mozart-Stiftung gegründet, die neben der finanziellen Förderung der Salzburger Mozartgemeinde vor allem in ihrem Kreise Mozartmusik pflegen und ihre Verbreitung sich angelegen sein lassen will.

In der letzten Sitzung des Gesamtvorstandes des Bundes Deutscher Komponisten e. V. wurde Eugen d'Albert zum Bundespräsidenten gewählt. D'Albert hat die Wahl, die einstimmig erfolgte, angenommen.

Der „Verband Kölner Musikstudenten" an der Hochschule für Musik konnte auf ein zehnjähriges Bestehen zurückblicken.

Die Ortsgruppe Wiesbaden im „Reichsverband Deutscher Tonkünstler" feierte ihr 25jähriges Bestehen durch ein Konzert unter Leitung von Carl Schuricht. Als Solist spielte Walter Gieseking Schumanns A-moll-Klavierkonzert.

KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Die Augsburger Singschule begeht am 4., 6. und 7. Juli 1930 den Gedenktag der 25jährigen Bestehens mit ihrem alljährlichen „Junggesang". In die Vortragsfolge, welche sich vom einstimmigen Kinderlied bis zum achtstimmigen Oratorienchor aufbaut, teilen sich 2000 jugendliche Sänger und das städtische Orchester.

Ein praktischer Lehrgang für Musiklehrer findet vom 7. bis 27. Juli 1930 im Musikheim in Frankfurt/Oder statt. Chorübungen, musikalische Lehrproben: Dr. Herm. Reichenbach. Einführungskurse in Tonika-Do-Methode: Maria Leo. Eitz-Methode: Kantor Adolf Strube. Rhythmik: Prof. Charlotte Pfeffer. Sprecherziehung: Vilma Mönckeberg-Kollmar. Einschreibgebühr RMk. 5.—, Teilnehmergebühr RMk. 60.—, Unterkunft und Verpflegung pro Tag RMk. 4.—. Ausführliche Prospekte erhältlich durch die Musikabteilung des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht, Berlin W 35, Potsdamer Str 120.

Ein musikpädagogischer Informationskursus für Ausländer und Reichsdeutsche findet vom 23. Juni bis 6. Juli ebenfalls durch Vermittlung des „Zentralinstituts" in Berlin statt. Referenten: Ministerialrat Kestenberg, die Professoren Moser, Schünemann, Studienrätin Susanne Trautwein.

Ein staatlicher Chordirigentenkursus in Saarbrücken unter Leitung von Leo Kestenberg wurde von über 100 Chorleitern des Saargebietes besucht.

Die Gesangsklasse Glettenberg der Westfälischen Schule für Musik in Münster widmete ihren ersten öffentlichen Abend des Sommersemesters zeitgenössischen Liedern aus den letzten Neuerscheinungen.

Dr. Kurt Kreiser-Dresden hielt in Markneukirchen Werbevorträge für musikalische Selbstbetätigung in Haus und Schule als Gegengewicht gegen die das Gemütsleben und die Erziehung des Willens gefährdende Mechanisierung des Musizierens durch Grammophon und Radio. Die Vorträge sollen unter Mitwirkung des Orchesters der dortigen Instrumentenbauerschule in verschiedenen Städten des Landes wiederholt werden.

Die Musik der deutschen Spätgotik behandelte Professor Dr. Hans Joachim Moser in einem Vortrag in der Aula der Universität Königsberg. Aus seiner Sammlung „Kantorei der Spätgotik" erlebten ihre neue Uraufführung durch den Kammerchor des Instituts für Kirchen- und Schulmusik der Universität unter Leitung von Walter Kühn: ein 6stimmiges Kyrie von Heinrich Finck, der Psalm Ludwig Senfl's, der für den Augsburger Reichstag (1530) komponiert ist, der 12stimmige Kanon von Michael Gaß „Verbum domoni" und der 4chörige Kanon zu 16 Stimmen von Matthias Eckel „Laudate Dominum".

Die Städtiche Musikschule in Aschaffenburg, die unter Leitung von Hermann Kundigraber steht, gibt in einem umfangreichen Bericht über das Schuljahr 1929/30 zugleich einen Überblick über die Arbeit der letzten 25 Jahre. Aus den Verzeichnissen über die Lehrer- und Schülerfrequenz, die Stundenpläne und künstlerischen Veranstaltungen ergibt sich ein abgerundetes Bild der pädagogischen Bedeutung einer Anstalt, deren Wirksamkeit weitgehende Beachtung verdient.

Die Firma Hermann Richard Pfretzschner, das berühmte Bogenhaus in Markneukirchen, machte der Orchesterschule der Sächsischen Staatskapelle in Dresden eine Stiftung, insofern sie alljährlich dem jeweils besten Geigenschüler einen Bogen zur Verfügung stellen will. In diesem Jahr erhielt diese Auszeichnung der Schüler der Meisterklasse Dahmen, Willibald Roth.

Badische Hochschule und Konservatorium für Musik in Karlsruhe versenden mit den Programmen der Schluß- und Prüfungskonzerte zugleich einen kurzen Jahresbericht, aus dem hervorgeht, daß während des Schuljahres 1929/30 die Anstalt insgesamt von 1045 Studierenden, davon 479 männlichen und 566 weiblichen besucht war. 740 Schüler waren aus Karlsruhe, während 305 auswärtige gezählt wurden. Den Hauptfächern nach gliedert sich die Schülerzahl wie folgt: Klavier 719, Orgel 65, Harmonium 5, Violine 221, Viola 8, Violoncello 15, Kontrabaß 3, Flöte 7, Oboe 5, Klarinette 11, Saxophon 1, Fagott 3, Horn 2, Trompete 7, Posaune 4, Laute 1, Sologesang 121, Partiturspiel und Dirigierstudium 24, Musiktheorie und Komposition im Hauptfach 32, Sprachen 4. Zur Unterstützung bedürftiger Studierender standen der Anstalt 13555.— Mk. zur Verfügung, die an 110 Studierende zur Verteilung gelangten. Die Bibliothek der Anstalt verfügt über 8000 Musikwerke. Im Laufe des Schuljahres veranstaltete die Hochschule eine Reihe musikalischer Aufführungen, darunter ein besonderes Bruckner-Konzert, ein Festkonzert, das ausschließlich Werken von Julius Weismann und ein solches, das ausschließlich Werken von Richard Trunk, beide anläßlich deren 50. Geburtstage gewidmet waren, ferner einen Hugo Wolf-Abend, ein Händel-Konzert, ein Mozart-Konzert u. a. mehr. In den Violinsonaten-Abenden wurden Werke von Vivaldi, Bach, Mozart, Beethoven, Saint-Saëns, Lalo, Lothar Windsperger u. a. gespielt. Ein Sonatenabend für Viola und Klavier brachte Werke von Brahms, Max Reger und Hindemith. Außer Kammermusikwerken von Händel, Trunk und Weismann kamen auch solche von Bruckner, Mozart und Schubert zur Aufführung. — Ähnlich wie diese Konzerte während des gesamten Schuljahres zeichnen sich auch die Abschlußkonzerte durch eine geschickte und geschmackvolle Programmaufstellung aus. Wir finden darunter einen Bach-Abend, der ausschließlich dem „Wohltemperierten Klavier" gehört, einen Orgel-Abend ausschließlich mit Werken von Max Reger, einen Beethoven-Abend, einen Abend zeitgenössischer Komponisten mit Werken von Busoni, Paul Zimmermann, Cyrill Scott, J. M. Hauer, Hugo Hermann, Heinrich Cassimir und Julius Weismann. Die übrigen Abende sind überwiegend den Klassikern gewidmet, bringen daneben aber auch Werke von Max Reger, Cesar Franck, Hermann Götz, Richard Strauß, Hugo Wolf, Walter Braunfels. Ein Opernabend brachte den „Schauspieldirektor" von Mozart und die „Opernprobe" von Lortzing. — Im ganzen läßt sich aus diesem Programmheft und dem Jahresbericht erkennen, mit welchem Eifer an diesem Institut gearbeitet wird und von dem hohen Rang der Programme darf wohl auch auf die Leistungen der Schüler im besten Sinne geschlossen werden. Die Leitung der Hochschule (Direktor Franz Philipp) können wir zu diesem erfreulichen Fortschreiten des Institutes nur von ganzem Herzen beglückwünschen.

Eine Freizeit für Laienspiel, Tanz und Musik veranstaltet die Fichte-Gesellschaft e. V. vom 14. Juli bis 2. August unter Leitung von

Dr. Werner Pleißter im Johannisstift Berlin-Spandau. An Mitarbeitern wurden für den Lehrgang gewonnen Prof. Lothar Schreyer (Textauswahl), Oberspielleiter Hans Niedecken-Gebhardt (Laienspiel und Berufstheater), Vilma Möndkeberg - Colmar, Hamburg (Sprechchor), Fritz Böhme (Kunsttanz und Volkstanz), Prof. Ernst Pallme-König, Wien (Altdeutsche Tänze) u. a. Anmeldung bis zum 7. Juli an die Reichsgeschäftsstelle der Fichte-Gesellschaft e. V., Berlin-Spandau, Johannesstift.

Der Ostern 1928 gegründete und unter Leitung von Kurt Thomas stehende a cappella-Chor des Kirchenmusikalischen Institutes zu Leipzig brachte in einem weltlichen Konzert Madrigale des 16./17. Jahrhunderts sowie Werke von H. Kaminski und K. Thomas mit starker Wirkung zur Aufführung.

Ein Deutscher erhält das Dolmetsch-Stipendium. Im Jahre 1928 wurde in London von einigen weitsichtigen und opferbereiten Männern ein „Arnold Dolmetsch-Stipendienverein" ins Leben gerufen. Das Ziel war, die reichen Kenntnisse und Erfahrungen, die Dolmetsch in mehr als 40 Jahren auf dem Gebiet des Bauens und Spielens von alten Instrumenten (namentlich der Violen, Cembali und Blockflöten) zusammengetragen hatte, für die Nachwelt dadurch sicherzustellen, daß geeignete Schüler durch Gewährung von Stipendien unterstützt wurden. Männer wie Lloyd George und der „poeta laureatus" von England traten in den Vorstand des Vereins, dessen Werbeaufruf die Namen der angesehensten Musikwissenschaftler aller Länder verzeichnete, so aus Deutschland den von Johannes Wolf, sowie den von Max Seiffert, der schon 1926 als Beauftragter des preußischen Unterrichtsministeriums sich in dem Städtchen Haslemere, Dolmetschs Wirkungsstätte, von der hier geleisteten Arbeit überzeugte. Die Ziele des Vereins fanden sowohl in Europa wie in Amerika warme Unterstützung, sodaß er sehr bald an die praktische Arbeit gehen konnte. Für Amerika wurde als Stipendiat Herr Gallis gewählt, für England alsdann Fräulein Brown. Für Deutschland fiel die Entscheidung auf Herrn Günther Hellwig. Während es sich in den anderen Fällen um kürzere Fristen handelte, stellte Dolmetsch hier die Bedingung, daß die Ausbildung nicht weniger als drei Jahre umfassen solle, denn das Studium des Spielers auf den alten Instrumenten sollte mit dem Erlernen des Instrumentenbaues Hand in Hand gehen. Herr Hellwig, der in Haslemere sich besonders mit altenglischer Violenmusik beschäftigt, ist ein Schüler von Dr. Reichenbach, dem Leiter der Volksmusikschule in Berlin und soll später, nach dem Wunsche Dolmetschs, im Musikheim zu Frankfurt a. O. die erworbenen Kenntnisse anwenden.

Ein jeder, der eins der alljährlichen „Dolmetsch-Musikfeste" mitgemacht hat — das diesjährige findet vom 25. August bis 6. September 1930 statt —, weiß, welch reges Interesse Dolmetsch stets Deutschland entgegenbrachte. Möge auch die „Dolmetsch-Foundation" (London, E. C. 4. Walbrook 37), die übrigens ihren Mitgliedern eine nur für sie gedruckte wertvolle illustrierte Zeitschrift „The Consort" bietet, in Deutschland das verdiente Interesse finden! Dr. Erwin Walter.

PERSÖNLICHES

Der nach Görlitz berufene Organist Eberhard Wenzel wurde zum Dirigenten der Görlitzer Singakademie und des Lehrergesangvereins berufen.

Die Mannheimer Altistin Margarethe Klose wurde an die Berliner Staatsoper verpflichtet.

Der frühere Generalmusikdirektor von Krefeld, Dr. Siegel, der vor kurzer Zeit überraschend seinen Vertrag mit der Stadt löste, ist jetzt in Paris verhaftet worden. Wie wir erfahren, erfolgte die Festnahme wegen Nichtbezahlung verschiedener Forderungen. Dr. Siegels unbegreifliches Verhalten wird auf eine Nervenzerrüttung zurückgeführt, die eine Überweisung in eine Heilanstalt notwendig machte.

Geburtstage.

Th. Wagner-Löberschütz, der als Komponist und Dirigent einen Namen gewonnen hat, wurde 60 Jahre alt. Der Jubilar, Schüler von Grützmacher, Wille und Klengel, sowie Reinecke, Riemann und Kretzschmar, ist Studienrat in der Werra-Stadt Vacha und das Haupt des dortigen Musiklebens.

Berufungen u. a.

Der Wiener Geiger Robert Pollak, zuletzt am Konservatorium in San Francisco, ist als Leiter der Violin-Meister-Klasse an die Kaiserliche Musik-Akademie in Tokio berufen worden.

Die Wiener Philharmoniker beabsichtigen, Direktor Clemens Kraus als Nachfolger Wilhelm Furtwänglers mit der Leitung der philharmonischen Konzerte in der nächsten Spielzeit zu betrauen.

Oberregisseur Hans Esdras Mutzenbecher vom Badischen Landestheater in Karlsruhe ist ab Herbst 1930 in die Leitung der Finnischen Nationaloper Helsingfors berufen worden.

Der Leipziger Komponist Dr. Hermann Grabner, Lehrer für Theorie und Komposition am sächsischen Landeskonservatorium ist zum Universitätsmusikdirektor und Dirigent der Sängerschaft St. Pauli als Nachfolger von Prof. Friedrich Brandes berufen worden. Dr. Grabner, dessen Oper „Die Richterin" in Wuppertal erfolgreich uraufgeführt wurde, ist Schüler von Max Reger.

Die Berliner Kammeroper der Gemeinnützigen Vereinigung zur Pflege deutſcher Kunſt e. V. verpflichtete für die Spielzeit 1930/31 für die muſikaliſche Leitung Kapellmeiſter Harald Böhmelt und Kurt Teichmann als Gaſtkapellmeiſter.

Fritz Mahler wurde als 1. Kapellmeiſter und Leiter der Symphoniekonzerte an das Landestheater Neuſtrelitz verpflichtet.

GMD. Stange wurde auf Tietjens Empfehlung auf längere Dauer zum Leiter der bulgariſchen Staatsoper ernannt und wird zunächſt die bulgarichen Uraufführungen von „Freiſchütz“ und „Don Juan“ übernehmen. Daß Deutſchland in Bulgarien nach heftiger Konkurrenz mit anderen Ländern den Sieg davontrug, bedeutet eine Kulturtat von außerordentlichem Wert.

Der Berliner GMD. Erich Kleiber wird in der nächſten Saiſon ſechs Wochen lang die großen Konzerte des New Yorker Philharmoniſchen Sinfonieorcheſters in New York und Philadelphia dirigieren.

Der Bühnenbildner Hans Blanke hat ſeinen Vertrag mit dem Staatstheater Kaſſel gelöſt, da er als Mitarbeiter des Intendanten Schulz-Dornburg und Leiter des Ausſtattungsweſens nach Deſſau berufen iſt.

In der Sitzung des Ausſchuſſes der Hagener Theater-A.-G. wurde von den in engſte Wahl gezogenen Bewerbern um den Hagener Intendantenpoſten der bisherige Würzburger Intendant Smolny gewählt.

Domorganiſt Erwin Zillinger in Schleswig wurde als Nachfolger Richard Lieſches zum Landeskirchenmuſikdirektor für Schleswig-Holſtein berufen.

Todesfälle:

† in Prag im Alter von 52 Jahren der Geigenvirtuoſe und Primas des Sevzik-Lhotſky-Streichquartettes Bohuslav Lhotſky; er war ein Schüler des Muſikpädagogen Sevzik und leitete länger als 25 Iahre das Quartett.

† in Bergamo der Muſikſchriftſteller Giuliano Donati Pettèni im Alter von 36 Jahren an den Folgen der im Weltkriege erlittenen Geſundheitsſchädigung. Er hatte ſich vom Setzerlehrling hinaufgearbeitet und hinterläßt außer einer Muſikgeſchichte ſeiner Heimat, einem Werk über „D'Annunzio und Wagner“ die ſoeben vollendete groß angelegte Biographie des Opernkomponiſten Gaetano Donizetti. F. R.

† GMD. Prof. Paul Blumenthal am 9. Mai im 87. Lebensjahre in Frankfurt a. O.; er war hier über 5 Jahrzehnte Kantor und Organiſt an der Hauptkirche zu St. Marien. Kompoſitoriſch betätigte er ſich auf dem Gebiete der „musica sacra“.

BÜHNE.

Im preußiſchen Landtag wurde der Antrag Abg. König (Soz.) angenommen, wonach der für die Landesbühnenorganiſation zur Verfügung geſtellte Betrag nicht durch Kürzungen der Zuſchüſſe für die Kroll-Oper, ſondern durch anderweitige Einſparungen aufgebracht werden ſoll. Damit iſt das vorläufige Weiterbeſtehen der Berliner Experimentierbühne geſichert, und die bolſchewiſtiſchen Angriffe auf die Geduld des Theaterbeſuchers können ihren ungeſtörten Fortgang nehmen

Der Haushaltplan der Stadt Bonn rechnet mit einer Schließung des Stadttheaters nach Ende der Spielzeit 1930/31.

In einer Beſprechung des preußiſchen Kultusminiſters mit Vertretern der Königsberger Oper iſt von ſeiten Preußens, um die Fortführung der Königsberger Oper zu ſichern, ein Zuſchuß aus Staatsmitteln in Höhe von 150 000 Mk. für das nächſte Spieljahr feſtgeſetzt worden. Ferner iſt dahin gewirkt worden, daß ein weiterer, gleich hoher Zuſchuß vom Reich gewährt wird.

Einem alten Plane folgend, gelangt in dieſem Jahre in Salzburg Glucks „Iphigenie in Aulis“ in neuer Inſzenierung unter der muſikaliſchen Leitung Bruno Walters am 20. und 25. Auguſt zur Aufführung. Für die Regie wurde Maria Gutheil-Schoder gewonnen. Die Bühnenbilder wurden von Alfred Roller entworfen. Heinrich Kröller zeichnet für die Choreographie. Die Beſetzung lautet: Iphigenie Margit Angerer, Klytemnäſtra Sigrid Onegin, Agamemnon Dr. Emil Schipper, Achilles Joſef Kalenberg, Patroklus Karl Ettl, Orcheſter: Wiener Philharmoniker, Chor der Wiener Staatsoper.

Auch in Eſſen ſollte demnächſt Brecht-Weills Oper „Mahagonny“ in Szene gehen und zwar in einer Überarbeitung durch die Autoren ſelbſt. Daraufhin teilt das Eſſener Opernhaus mit, daß die Aufführung des Stückes unterbleiben wird. Das ſagt genug.

Das Staatliche Kurtheater in Bad Kiſſingen feierte ſein 25jähriges Beſtehen mit einer Feſtſpielwoche.

„Die Aegyptiſche Helena“ von Richard Strauß und A. Bergs „Wozzek“ wurden von der Staatsoper Stuttgart zur Erſtaufführung erworben.

Die Dresdener Staatsoper veranſtaltete eine Mozart-Woche, die mit einer Aufführung von „Cosi fan tutte“ am Dienstag, den 27. Mai, ihren Anfang nahm. Dieſe Vorſtellung dirigierte zum erſten Male nach mehrmonatiger Erkrankung Generalmuſikdirektor Fritz Buſch. Regie führte Otto Erhardt. Es folgten am Donnerstag, den 29. Mai „Don Giovanni“, am Sonnabend, den 31. Mai „Die Hochzeit des Figaro“, am Sonntag, den 1. Juni „Die Zauberflöte“ und am Dienstag, den 3. Juni „Die Entführung aus dem Serail“.

Dirigenten: am 29. Mai, 1. und 3. Juni Hermann Kutzſchbach, am 31. Mai Kurt Striegler; Spielleitung am 29. Mai, 31. Mai und 1. Juni Waldemar Staegemann, am 3. Juni Otto Erhardt. In den Hauptpartien wirken mit die Damen Erna Berger, Claire Born, Helena Mara, Grete Nikiſch, Maria Rajdl, Anne Roſelle, Lieſel von Schuch, Margarete Teſchemacher aus Mannheim a. G., die Herren Ivar Andreſen, Robert Burg, Ludwig Ermold, Max Hirzel, Paul Schöffler, Heinrich Teßmer.

Generalmuſikdirektor Fritz Buſch iſt von ſeiner mehrmonatigen Erkrankung wiederhergeſtellt und hat ſeine Tätgkeit an der Dresdner Staatsoper in vollem Umfange wieder aufgenommen. Für den Reſt der Spielzeit bereitet er noch die völlige Neuinſzenierung von „Siegfried“ und „Götterdämmerung“ vor.

Die Stadt Kiel wird in Zukunft ohne Oper ſein. Die Stadtverwaltung hat beſchloſſen, das ſtädtiſche Orcheſter mit Ablauf der kommenden Spielzeit zu kündigen. Das bedeutet praktiſch die Aufgabe der Opern- und Operettenaufführungen.

Am Opernhaus Königsberg i. Pr. brachte Marion Herrmann anläßlich des Tonkünſtlerfeſtes in einem modernen Tanzabend kleinere Tänze nach Hindemith und Bartok zur Aufführung.

Die ſtädtiſche Oper Hannover unter Operndirektor Rudolf Greßl brachte mit zwei Gaſtſpielen von Frau Kammerſängerin Marie Ivogün Marſchners „Hans Heiling“ und Johann Strauß’ „Zigeunerbaron“ zur Aufführung. Die gleiche Oper bereitet eine Neuinſzenierung von Wolf-Ferraris „Neugierigen Frauen“ vor.

Die Neuheiten der Bayeriſchen Staatsoper. In der Spielzeit 1930/31 werden an der Bayeriſchen Staatsoper folgende Opernwerke zur Uraufführung gelangen: „Die geliebte Stimme“, Oper in 3 Akten von Jaromir Weinberger, Buch nach einer vom Komponiſten bearbeiteten Novelle von Robert Michel, „Die Geſpenſterſonate“ (nach Strindberg) von Julius Weismann und „La Vedova scaltra“ (der deutſche Titel ſteht noch nicht feſt) von Wolf-Ferrari, Buch von Ghiſalberti nach einer Komödie Goldonis. Weiter iſt die letzte Bühnenkompoſition von Walter Braunfels „Galathea“ zur Erſtaufführung angenommen worden. Von den Repertoire-Werken werden „Tannhäuſer“ und „Die luſtigen Weiber von Windſor“ (Nicolai) ſzeniſch und muſikaliſch erneuert werden, außerdem wird „Othello“ (Verdi) in neuer Ausſtattung wieder in den Spielplan aufgenommen. Für den Faſching wird Millöckers „Bettelſtudent“ vorbereitet. An Ballett-Neuheiten ſind zunächſt vorgeſehen die Tanz-Pantomime „Spitzwegmärchen“ in 3 Bildern von Ernſt Hohenſtadter, Muſik von Hans Grimm, und „Tanzlegendchen“ von P. Maurice.

KONZERTPODIUM.

Bruno Stürmers „Meſſe des Maſchinenmenſchen“ gelangt in Arnheim zur holländiſchen Erſtaufführung.

Für die Berliner Bruno-Walter-Konzerte der nächſten Saiſon ſind folgende Soliſten verpflichtet: Artur Schnabel, Sigrid Onégin, Rachmaninoff, Adolf Buſch, Duſolina Giannini. Bruno Walter wird u. a. Symphonien von Beethoven, Mahler, Berlioz, Schubert, Mozart und Strauß aufführen.

Eine ausgezeichnete Aufführung ſelten gehörter a cappella-Werke und Orgelkompoſitionen alter Meiſter der Kirchenmuſik brachte ein Kirchenkonzert, welches der Bad. Kammerchor unter Leitung von Franz Philipp, dem Direktor der Bad. Hochſchule für Muſik, unter Mitwirkung von Univerſitätsmuſikdirektor Prof. Dr. H. M. Poppen in dieſen Tagen in der Evang. Stadtkirche zu Karlsruhe veranſtaltete. Mit größtem künſtleriſchen Ernſt und tiefſtem Verſtändnis für die überreichen Schönheiten der vorgetragenen Werke brachte dieſe in erſtaunlich kurzer Zeit zu vollendeter Einheit zuſammengewachſene Chorvereinigung, Motetten von Joh. Eccard, Heinrich Schütz, die wundervolle fünfſtimmige Motette „Jeſu meine Freude“ von Joh. Seb. Bach und zwei Motetten von Mich. Praetorius für zwei vierſtimmige Chöre mit Inſtrumenten zur Wiedergabe.

Am 16. Juni fand im Heſſiſchen Landestheater in Darmſtadt die Uraufführung von Wilhelm Peterſen, op. 24 „Große Meſſe“ für vier Soloſtimmen, Chor, Orcheſter und Orgel unter GMD. Dr. Böhm durch den Darmſtädter Muſikverein ſtatt.

Unter Leitung von Kapellmeiſter Hanns Roeſſert-Halle kam im 4. Philharmoniſchen Konzert zu Merſeburg durch Wilhelm Hagemann (München) am Klavier Beethovens Klavierkonzert Nr. 5 Es-dur und Liſzts Sonate h-moll zum Vortrag. Das Orcheſterprogramm brachte im übrigen noch Werke von Beethoven und Richard Wagner.

Der Singkranz Heilbronn/N. widmete ein Konzert in der Stiftskirche zu Öhringen unter Leitung von Auguſt Richard Werken von J. S. Bach, Liſzt und Brahms. Als Soliſten wirkten Frau Meta Sindlinger-Eytel, Frl. Gertrud Gänßlen und Prof. Andreas Schäffer.

Der Bariton Hans Kunz brachte gemeinſam mit der Leipziger Altiſtin Elly Hartwig-Correns mit Paul Kröhne am Klavier in Zwickau einen Brahms-Abend, in welchem u. a. die Romanzen aus Tieck’s „Magelone“ zu erfolgreicher Wiedergabe gelangten.

Der Tenor Andre Kreuchauff ſang am Karfreitag in der Jubiläumsaufführung der Matthäus-

passion unter Prof. Dr. Karl Straube den Evangelisten, einschließlich der Tenor-Arie und wurde bereits für die nächstjährige Karfreitagsaufführung der Matthäuspassion aufs neue verpflichtet.

Einen ganz ungewöhnlichen Erfolg erzielte ein Konzert des Grazer Männergesangvereins und des Grazer Lehrergesangvereins, in welchem Siegmund von Hauseggers „Schmid Schmerz" und die Natursymphonie für großes Orchester mit Schlußchor unter Leitung des Komponisten zur Aufführung gelangten. Als Solisten wirkten dabei Konzertsänger Pampichler und Kirschner mit. Der Komponist wurde mit Lorbeergewinden überschüttet und mit jubelnder Begeisterung gefeiert. Dem Chor- und Orchester-Konzert schloß sich an einem zweiten Abend ein Liederabend an, in welchem Frau Ulm und Herr Egger mit dem Komponisten am Klavier ausschließlich Lieder Siegmund von Hauseggers sangen. Auch dieser Abend fand eine geradezu enthusiastische Aufnahme. Die Wogen der Begeisterung gingen hoch.

Einen erlesenen Volkslieder-Abend bot der Sängerzirkel des evang. Vereins Regensburg unter seinem neuen Dirigenten Rudolf Eisenmann, unter dem Leitgedanken „Vom Lieben und Leiden". In dem Zyklus vom „Lieben und Leiden" in der Bearbeitung von Paul Gies wirkte der Münchener Tenor Julius Patzak mit seinem siegreichen Organ mit. Er brachte im Rahmen des Konzerts auch noch Volkslieder von Max Reger und Gustav Mahler zum Vortrag. Den Verein kann man zu seiner neuen Leitung besonders beglückwünschen.

Ein Chor- und Orchesterkonzert im Rahmen des Musikvereins Castrop-Rauxel brachte unter Leitung von MD. Spindler-Dortmund u. a. zwei Lieder für Bariton und Orchester „Der Tod in Flandern" und „Der Einsiedler" von H. Altmann als Uraufführungen, sowie zum ersten Male „Traumsommernacht" und „Hyperion" von R. Wetz.

Der Erfurter Motettenchor (Leitung: Herbert Weitemeyer) konzertierte nach Vollendung einer Tournée im Rheinland mit besonderem Erfolge in Paris. Neben altklassischen Gesängen brachten die Erfurter Sängerknaben auch Werke zeitgenössischer Tondichter zur Pariser Erstaufführung, von denen Robert Hernrieds geistlicher Chor „Litanei" den stärksten Beifall bei Publikum und Presse fand.

Eine wichtige Bedeutung für das Musikleben in Itzehoe und die Musikkultur Holsteins hat der ehem. Schüler der Berliner Musikhochschule Otto Spreckelsen gewonnen, der als Gymnasialmusiklehrer, Leiter der Städtischen Konzerte, Dirigent des Oratorienvereins, des „A cappella-Chors", eines Männergesangvereins und als Gauchormeister des Westholsteinischen Sängerbundes tätig ist. Im Laufe von fünf Jahren veranstaltete er 25 Konzerte großen Stils und brachte kürzlich Bachs Johannispassion mit größtem Erfolg zur Aufführung. Spreckelsens unermüdliche Pioniertätigkeit verdient starke Beachtung.

Einen besonderen Erfolg errang die Aufführung des Trios op. 65 e-moll von Felix Woyrsch durch das Zilcher-Trio in der „Gesellschaft Hamburger Tonkünstler". Eine Aufführung seines Passions-Oratoriums fand bei Publikum und Presse begeisterten Widerhall.

Im Rahmen der hausmusikalischen Abende, mit denen die Gesangspädagogin Maria Schultz-Birch das Weimarer Musikbild wesentlich belebt, spielte Walter Niemann eigene Kompositionen, darunter „Hamburg", „Kleine Sonate", „Präludium, Intermezzo und Fuge". Die Veranstalterin verdient für ihre unermüdliche Förderung lebender Komponisten aufrichtigste Anerkennung.

Für ein Konzert in der „Albert Hall" in London hatte Toscanini die Aufführung der „Sinfonietta" von Eugenie Goossens in Aussicht genommen.

Bei der Eröffnung des „Deutschen Hygiene-Museums" in Dresden brachte der Kreuzkirchenchor unter Leitung von Prof. Otto Richter einen vom Dirigenten vertonten Hymnus zur Aufführung.

Der Sängerbund „Frohsinn" brachte in Linz a. D. die Matthäuspassion von Bach erfolgreich zur Darstellung. Die musikalische Leitung übernahm Chormeister Paul Günzel.

Zum Empfang aus Anlaß der Eröffnung der „Ipa" in Leipzig brachte der Thomanerchor unter Leitung von Prof. Straube fünf Gesänge alter und neuer Tonsetzer (Kurt Thomas: „Die sieben Kerzen") zu Gehör.

Der Stuttgarter Pianist Paul Schotte, der sich schon seit Jahren tatkräftig für das Schaffen zeitgenössischer Komponisten in Vorträgen und Konzerten einsetzt, erzielte mit seinem diesjährigen Klavierabend, an dem er neben den „Eulenspiegeleien" von Joseph Haas drei Erstaufführungen für Stuttgart: Roger Henrichsen, Sonate f-moll, op. 10; Georg Schumann, Ballade g-moll, op. 65; August Reuß, Sonate c-moll, op. 27, brachte, einen außergewöhnlichen Erfolg.

Der Leipziger Organist Friedrich Högner (Lehrer am Landeskonservatorium der Musik) hat sich um die Einführung der Orgelwerke des jungen Oberösterreichers Joh. N. David ein großes Verdienst erworben. Er hat nicht nur dessen zahlreiche und bedeutsame Werke nahezu sämtlich uraufgeführt, sondern er hat auch dieselben wiederholt mit großem Erfolg in Wien, München, Leipzig, Nürnberg, Regensburg, Ulm, Heidelberg, Freiburg, Lindau und Dornbirn gespielt. David, der als Dirigent eines Bachchores in Wels bei Linz lebt, greift

in der formalen Anlage seiner Orgelwerke stark auf alte Vorbilder zurück. Der Interpretation seiner Werke kommen Orgeln, die unter dem Einfluß der deutschen Orgelbewegung entstanden sind, sehr entgegen. Die bisher durch Friedrich Högner uraufgeführten Orgelwerke Davids sind:

Phantasie über den Choral „Der grimmig Tod mit seinem Pfeil" (ungedruckt), Urauff. am 18. Mai 1928 in der Heiliggeistkirche zu Heidelberg.

Chaconne a-moll (Verlag Dr. Benno Filser, Augsburg). Urauff. am 10. Mai 1928 in der Matthäuskirche zu München.

Tokkata und Fuge f-moll (Verlag Dr. Benno Filser, Augsburg). Urauff. am 29. Dez. 1928 im Konzerthaus in Wien.

Ricercare in drei Sätzen c-moll (Verlag ebenda). Urauff. ebenda.

Fantasia super l'homme armé, erste Fassung, ungedruckt. Urauff. ebenda.

Veni creator spiritus, Orgelhymnus (Verlag Dr. B. Filser, Augsburg). Urauff. am 14. März 1929 in der Matthäuskirche zu München.

Passamezzo und Fuge g-moll (Verlag ebenda). Urauff. ebenda.

Fantasia super l'homme armé, zweite Fassung (ungedruckt). Urauff. am 16. Febr. 1930 im Landeskonservatorium der Musik in Leipzig.

Ein Orgelhymnus Pange lingua von David wurde im März 1930 von Christian Fischer in der Friedenskirche zu Nürnberg uraufgeführt.

Ein Praeambulum, Aria et Fuga d-moll wird Friedrich Högner demnächst uraufführen.

KIRCHE UND SCHULE.

In den musikalischen Aufführungen der Hof- und Probstei-Kirche zu Dresden unter Karl Maria Pembaur gelangten in der Zeit vom 25. Mai mit 6. Juni u. a. Bruckners E-moll-Messe und Offertorium Ave Maria, Schuberts Es-dur-Messe, Mozarts Krönungsmesse, Haydns Theresien-Messe, Pembaurs Missa Angelica, Karl Maria von Webers Messe in Es-dur, nebst kleineren Werken von Kretschmer, Reissiger, Cherubini, Hasse, Haydn und Mozart zur Aufführung.

In der Johanniskirche zu Crimmitschau veranstaltete der Kirchenchor unter Leitung von Kantor Bräutigam einen Bach-Abend, der sich starken auswärtigen Besuches und eines ungewöhnlichen Erfolges zu erfreuen hatte. Den Höhepunkt bildete die achtstimmige Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied".

Im Rahmen einer musikalischen Abendfeier der Andreaskirche kamen die Komponisten Joh. Weyhmann, Paul Krause, Lothar Penzlin und der längst nicht nach Verdienst gewürdigte Berliner Musikdirektor Martin Grabert zu Gehör.

Anläßlich der 250-Jahrfeier des Kantorats in Zeulenroda veranstaltete MD. Kantor Sporn einen liturgischen Festgottesdienst. Unter Mitwirkung der Singschule, der Städt. Kapelle Greiz u. a. gelangten Werke von Pachelbel, Schütz (darunter zwei von Sporn bearbeitete geistliche Konzerte) und Reger zum Vortrag.

Der Jugendchor der staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik veranstaltete unter Leitung von Prof. Heinrich Martens auf seiner diesjährigen Sängerfahrt durch die Lausitz in Frankfurt a. O., Guben, Forst, Cottbus und Lübben zwei geistliche und sechs weltliche Konzerte mit Sätzen aus dem neuen „Volksliederbuch für die Jugend", die überall sehr beifällig aufgenommen wurden und besonders bei den zahlreichen Hörern aus Lehrer- und Schülerkreisen helle Begeisterung auslösten.

Ein geistliches Konzert des Brukenthalchors in der evangelischen Kirche zu Temesvar unter Leitung von Prof. Franz Xaver Dreßler fand mit Gesängen von Vecchi, Bach, Gallus, Stobäus u. a. äußerst lebhafte Anerkennung. Den Hermannstädter Gästen galt ein Empfang im Rathaus. — Der Chor konzertierte ebenfalls erfolgreich in Arad (Rumänien) und Hatzfeld, Caransebes, Liebling i. Banat, Lugosch.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER.

Vom Kleinen Operntheater in Petersburg ist bei dem Komponisten A. Gladkow eine Oper „Das Jahr 1919" bestellt worden. Der Inhalt soll den Überfall des Generals Judenitschs auf Petersburg darstellen.

Der Berliner Komponist Manfred Gurlitt hat das Stück „Soldaten" von Reinhold Lenz vertont. Die Oper kommt im Oktober an einer großen deutschen Bühne zur Uraufführung.

Jaroslav Haseks Machwerk von den Abenteuern des braven Soldaten Schwejk im Weltkrieg, das bereits einmal dramatisiert und im vorigen Jahre von Piscator aufgeführt worden ist, wird nun auch zu einer Oper den Stoff geben. Die Verfasser sind Brecht und Weill. Eine famose Künstler-G. m. b. H., die dem „braven" Soldaten Schwejk zur Patenschaft bestellt ist. — Ein weiteres Werk beider Autoren ist die Oper „Der Brotladen".

Kurt von Wolfurt beendete soeben ein viersätziges „Divertimento" für Orchester, dessen Uraufführung in den ersten Oktobertagen in Dresden unter Leitung von Generalmusikdirektor Fritz Busch anläßlich der Tagung des „Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer" stattfinden wird.

Rudolf Ochs (Dresden) vollendete ein Konzertwerk „Schnitter Tod" für gem. Chor, Knabenchor, Blechbläser und Schlagzeug.

Ein Tulaer Arbeiter namens Bandarowski hat eine „Symphonie der Arbeit“ für verschiedenstimmige — Fabriksirenen komponiert. — Auch ein „schaffender Künstler“!!

Siegfried Wagner arbeitet zur Zeit an einer neuen volkstümlichen Oper, die den Titel „Das Flüchlein, das jeder mitbekam“ führen wird.

Die Oper „Arabella“ von Richard Strauß ist nunmehr vollendet, und auch große Teile der Partitur sind bereits fertiggestellt. Stilistisch nähert sich die Musik dem „Rosenkavalier“, auch in „Arabella“ steht ein Walzer im Mittelpunkt. „Arabella“ schildert in komödienhafter Form die Liebesgeschichte zweier Schwestern, von denen die eine als Knabe erzogen worden ist. Der Hintergrund ist das Wien der Siebzigerjahre mit seiner ganzen Leichtlebigkeit und seinem graziösen Frohsinn. Außerdem ist Strauß mit der Niederschrift einer großen sinfonischen Dichtung beschäftigt.

VERSCHIEDENES.

Dem allgemein beliebten Volkstonwortmeister Heinrich Pfeil (1835—1899), bekannt durch sein „Still ruht der See“, läßt der Rat der Stadt Leipzig im Rosental daselbst ein Denkmal errichten mit dem Bildnis aus Stein geschliffen, nachdem voriges Jahr eine Straße nach Heinrich Pfeil benannt worden ist und schon über 30 Jahre von der deutschen Sängerschaft ein Denkmal mit Inschrift seine Ruhestätte ziert. Pfeil war reiner Naturmusiker. — Ferner ist das Bild des Musikgelehrten und ersten Bachrevisors der C. F. Petersschen Bach-Ausgabe, Ferd. Aug. Roitzsch (1805—1889) mit einer Abhandlung seines Lebens dem Eisenacher Bachmuseum einverleibt worden. Roitzsch war schon sehr früh ein gesuchter Orgel- und Klavierspieler, sowie Lehrer. Die Tochter des ersteren, und zugleich Enkelin des letzteren lebt als Naturmusikerin in Halberstadt als Gattin des Buchhändlers Schönherr.

Dr. Albert Wellek (Wien) hielt in der Universität Hamburg einen Vortrag über „Wesen und Typen der Musikalität“, veranstaltet von der Hamburger „Psychologisch-ästhetischen Forschungsgesellschaft“.

Die Firma Leo Liepmannssohn-Antiquariat in Berlin erwarb den noch im Besitz des Hrn. Dr. Werner Wolffheim verbliebenen Rest seiner Musikbibliothek, die eine größere Anzahl sehr bedeutender Seltenheiten enthält.

Die Stadt Hoorn in Holland, in deren Mauern Johannes Messchaert am 22. August 1857 geboren ist, hat diesem größten holländischen Sänger ein Denkmal errichtet. Im Mittelpunkt der Enthüllungfeier, die unter lebhaftester Beteiligung aller musikalischen Kreise Hollands vor sich ging, stand eine Rede von Hermann Rutters, Amsterdam, in der er dankbare Wort für die unvergleichliche Kunst Messchaerts fand und einen kurzen Abriß über sein Leben gab. Im Namen der deutschen Schüler und Anhänger Messchaerts nahm dann Professor Franziska Martienssen das Wort, um Messchaerts als eines Lehrers zu gedenken, der vermöge seiner geistigen Grundeinstellung zu den Problemen des gesanglichen Unterrichts noch weit in die Zukunft hineinwirken werde. Den Beschluß der Feierlichkeiten bildete ein Kirchenkonzert von Aaltje Noordewier-Reddingius.

Eine interessante Neukonstruktion im Cembalo-Bau bietet die Firma Neupert an. Es handelt sich um drei Modelle zu 1—2 Manualen, 2—5 Spielen, 3—7 Pedalen. Das einfachste Modell kostet Mk. 2550.—.

Der Vorsitzende des Wiener Stadtschulrates hat angeordnet, die alte österreichische Haydn-Hymne in den Schulen wieder als offiziellen Sang einzuführen, aber nunmehr mit dem Text von Hoffmann v. Fallersleben: „Deutschland, Deutschland über alles“.

In Frankfurt wurde das nunmehr in städtischen Besitz übergegangene „Manskopfs Musikhistorisches Museum“ feierlich eröffnet.

Pressenachrichten zufolge beabsichtigt auch Direktor Schneiderhan von der Wiener Staatsoper, die Herstellung von Opertonfilmen für eigenen und fremden Bedarf zu übernehmen.

In Modena erscheint demnächst eine italienisch geschriebene Biographie des Opern- und Oratorienkomponisten Antonio Giannettini von Elisabeth J. Luin, der der Musikgeschichte bisher gänzlich unbekannt ist. G. (geb. zu Fano bei Pesaro 1648, gest. zu München 1721) war Kapellmeister der herzoglichen Kapelle in Modena und hat viele wertvolle Arbeiten hinterlassen, deren Partituren sich erhalten haben. Einige sollen im Neudruck veröffentlicht werden. Dr. F. R.

Das Buch „Die Bedeutung der Skizzen Beethovens zur Erkenntnis seines Stils“ von Dr. Paul Mies (Köln) liegt nunmehr in englischer Übersetzung vor unter dem Titel „Beethovens Sketches“, Oxford University Press, London: Humphrey Milford.

Die Pianofirma Gebrüder Schulz in Mainz hat ein bei Ibach gebautes „Drittelton-Piano“ ausgestellt, bisher das einzige seiner Art.

Der italienische Komponist Andrea Feretto hat eine Schreibmaschine erfunden, mit der jede Notenpartitur geschrieben werden kann. Die Maschine, die mit doppelter Umschaltung arbeitet, verfügt über sämtliche musikalische Zeichen. Patent und Modell der neuen Erfindung sind bereits von einer amerikanischen Schreibmaschinen-Gesellschaft gekauft worden.

Aus dem Monatsprogramm des Westdeutschen Rundfunks

Juli 1930

Sonntag, den 6. Juli, 20 Uhr:

Martha

Romantisch-komische Oper von Friedrich von Flotow

Musikalische Leitung: Otto Julius Kühn
Spielleitung: Dr. Hanns Ulmann
Chöre: Bernhard Zimmermann

Lady Harriet Durham (Henny Neumann-Knapp)
Nancy (Helene Guermanova)
Lord Tristan Mickleford (Hans Salomon)
Lyonel (Leonardo Amaresco)
Plumkett (Wilhelm Strienz)

Mittwoch, den 9. Juli, 21.00 Uhr:

Sinfoniekonzert

Orchester des Westdeutschen Rundfunks
Leitung: Dr. Wilhelm Buschkötter
Solist: Adolf Steiner-Berlin (Cello)

Konzert für Violoncell h-moll (Dvorak)
Solist: Adolf Steiner-Berlin
VI. Sinfonie (Pastorale) (Beethoven)

Sonntag, den 13. Juli, 20.00 Uhr:

Der Troubadour

Oper von Giuseppe Verdi
(Übertragung aus dem Aachener Stadttheater)

Dienstag, den 15. Juli, 20.00 Uhr:

Meyerbeer-Abend

Das Orchester des Westdeutschen Rundfunks
Leitung: Dr. Wilhelm Buschkötter

Sonntag, den 20. Juli, 20.00 Uhr:

Solisten-Konzert

Orchester des Westdeutschen Rundfunks
Leitung: Dr. Wilhelm Buschkötter
Solisten: Carin Edelberg (Gesang)
Heida Hermanns (Klavier)

Sonntag, den 27. Juli, 20.00 Uhr:

Der letzte Walzer

Operette von Oskar Strauß

Musikalische Leitung: Otto Julius Kühn
Spielleitung: Dr. Hanns Ulmann
Chöre: Bernhard Zimmermann

Aus dem Juli-Programm der Mitteldeutschen Rundfunk A. G., Leipzig

Sonntag, den 6. Juli, 20.00 Uhr:

„Die Wartburg“

Eine Hörfolge mit Musik, zusammengestellt von Dr. E. Kurt Fischer.

Montag, den 7. Juli 20.30 Uhr:

Sinfoniekonzert

(Internationaler Programmaustausch)
Übertragung auf die Sender Wien, Budapest, Prag, Warschau.

Mittwoch, den 9. Juli, 20.00 Uhr:

„Deutsche Romantik“

(Internationaler Programmaustausch)
Lieder mit Orchester und Literatur

Sonntag, den 13. Juli, 20.30 Uhr:

„Der Vogelhändler“

Operette von Karl Zeller

Mittwoch, den 23. Juli, 21.45 Uhr:

Alte Kammermusik

für Guitarre, zwei Geigen, Bratsche und Cello

Programm: 1. Josef Schnabel: Quintett C-dur für zwei Geigen, Bratsche, Cello und Guitarre.
2. Luigi Boccherini: Quintett in D-dur für Guitarre, zwei Geigen, Bratsche, Cello.

Donnerstag, den 24. Juni, 21.15 Uhr:

Sinfoniekonzert

(Schweizer Komponisten)

Dienstag, den 29. Juli, 21.30: **Uhr**

„Das Hildebrand-Lied“

Dichtung und Musik

Der ehemalige Miniſterpräſident und jetzige Bürgermeiſter von Lyon, Herriot, wird am 11. Juli in der Pariſer Volksuniverſität einen Vortrag über Beethoven halten. Die Veranſtaltung wird durch die Wiedergabe einiger Werke des großen deutſchen Meiſters umrahmt ſein.

FUNK UND FILM.

Dr. Walter Niemann (Leipzig) erzählte in der „Mirag“ am Klavier „Von fremden Ländern und Menſchen“ — China, Japan, Aegypten — in einer kleinen Auswahl aus ſeinem „Alt-China“, „Japan“, „Pharaonenland“, „Porzellan“.

Die Berliner „Funkſtunde“ ſteht unter dem Zeichen einer Offenbach-Renaiſſance. Nach der zweimaligen Aufführung von „Madame l'Archidne“ kamen „Die Briginanten“, beide Werke in Bearbeitung von Karl Kraus, erſtmalig zu Gehör.

Im Rahmen des „Studio der Mitteldeutſchen Sender“ gelangten Werke von Miklos Rozsa, Fritz Reuter und Wolfg. Fortner zur Aufführung.

In dem Zyklus „Die deutſche Sinfonie“ brachte der Mitteldeutſche Rundfunk Guſtav Mahlers 4. Sinfonie zur Aufführung. Soliſtin war Grete Weltz (Geſang) vom Deutſchen Nationaltheater, Weimar.

Dr. Alf Neſtmann (Leipzig) wurde nach ſeiner erſten nordiſchen Rundfunktournee 1930 und den Senderkonzerten in Berlin, Poſen, Reval, Helſingfors, Oslo und Kopenhagen mit „Freien Improviſationen am Klavier nach Themen aus dem Hörerkreis“ auch von den Sendern Breslau, Königsberg Pr., Riga und Stockholm für ſeine zweite nordiſche Rundfunkreiſe im September 1930 zu Darbietungen eingeladen. Beſondere Ehrungen erfuhr der Künſtler durch den finniſchen Komponiſten Profeſſor Jean Sibelius und den führenden norwegiſchen Muſikſchriftſteller Per Reidaſſon. Im Juni 1930 wird Neſtmann in München und Stuttgart improviſieren, in Leipzig Beethovens Klavierkonzert G-Dur darbieten; für den Winter iſt eine Rundfunkreiſe um das Mittelmeer vorgeſehen.

MD. Kurt Barth, Flensburg, dirigierte als Gaſt ein Konzert des Südweſtdeutſchen Rundfunks in Frankfurt a. M.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND.

Wie aus Melbourne gemeldet wird, iſt die Konzertreiſe des bekannten deutſchen Pianiſten Wilh. Backhaus nach Auſtralien ein außerordentlicher Erfolg.

Prof. Fritz Heitmann konzertierte mit außerordentlichem Erfolg im Dom zu Kopenhagen.

Generalmuſikdirektor Dr. Julius Kopſch, Berlin, der auf Einladung des Lamoureux-Orcheſters nach Paris gekommen war, erzielte einen ſtarken Erfolg mit der Ouvertüre zu „Beatrice und Benedikt“ von Berlioz, der „Bürger-als-Edelmann“-Suite von Richard Strauß und mehrerer Bruchſtücke aus Wagnerſchen Werken. Lebhaft wurden auch Kammerſänger Walter Kirchhoff, der von der Metropolitan-Opera erſchienen war, als Parſifal und der begabte junge Karlsruher Baſſiſt Boris Borodin als Gurnemanz gefeiert.

Der erſte Dirigent des Frankfurter Opernhauſes, Hans Wilhelm Steinberg, wurde für zwölf Konzerte mit dem Leningrader Philharmoniſchen Orcheſter in Baku (Rußland) während der Sommermonate verpflichtet.

Die Sängerin Paula Lindberg, die mit großem Erfolge bei den Wagner-Feſtſpielen in Genf mitgewirkt hat, wurde daraufhin von der Société Philharmonique in Paris zu einem Symphonie-Konzert eingeladen und als einzige Altiſtin für das 18. deutſche Bachfeſt in Kiel verpflichtet.

Wie die „Berliner Börſenzeitung“ erfährt, wird ein Proteſt franzöſiſcher Muſiker und Komponiſten gegen die Zurückſetzung franzöſiſcher Opern gegenüber ausländiſchen Werken verlautbar. Die Aktion richtet ſich ſelbſtverſtändlich in erſter Linie gegen deutſche Opern, für die eine Art numerus clausus gefordert wird. Bekanntlich hat die Comédie Française bereits mit einer Sperre gegen ausländiſche Stücke begonnen. — Das ſind die Folgen deutſcher Kulturpropaganda im Ausland!! Aber deutſche Naivität iſt unſterblich.

Botſchafter von Hoeſch gab in den Räumen der Pariſer deutſchen Botſchaft ein Konzert. Vier der aus Anlaß der deutſchen Wagner-Vorſtellungen in der Großen Oper in Paris anweſenden deutſchen Künſtler, Eliſabeth Rethberg von der Staatsoper Dresden, Friedrich Schorr von der Staatsoper Berlin, Lauritz Melchior von der Städtiſchen Oper Hamburg ſangen, unterſtützt von Karl Elmendorff von der Staatsoper München als ausgezeichnetem verſtändnisvollen Begleiter, Lieder von Schumann, Schubert, Hugo Wolf, Richard Strauß und Richard Trunk.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Fritz Stege, Berlin. — Für den Verlag und den Anzeigenteil verantwortlich: Guſtav Boſſe Verlag, Regensburg. — Redaktionelle Sendungen an: Redaktionelle Geſchäftsſtelle der „Zeitſchrift für Muſik“ in Berlin W 30, Freiſingerſtr. 13. — Aufſätze und innere Anfragen an Dr. Alfred Heuß, Gaſchwitz bei Leipzig, Guſtav Meiſelſtraße 23. — Sendungen für den Verlag an: Verlag der „Zeitſchrift für Muſik“, Guſtav Boſſe Verlag in Regensburg. — Gedruckt in der Graphiſchen Kunſtanſtalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS, GASCHWITZ BEI LEIPZIG

Schriftleitung für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Wilm., Uhlandstr. 77
Schriftleitung für Süddeutschland und Österreich: Gustav Bosse, Regensburg

97. JAHRG. BERLIN-LEIPZIG-REGENSBURG / AUGUST 1930 HEFT 8

INHALT

Bildbeilagen:

Notenbeilage:

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 4.—, Einzelheft RM. 1.50

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bezw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im Voraus zu bezahlen

Aus neuerschienenen Büchern.

Richard Tronnier: „Von Musik und Musikern". Mit Notenbeispielen und Bildern (Ernst Bisping, Münster):

Aus dem Kapitel: „Briefe Verschiedener": 1. Aus der Familie Mozart: Brief 3:

[Laut Vermerk in Hamburg am 11. Dezember 1795 angekommen. Adressat unbekannt (Böhme?).]

Hochzuehrender Herr Capellmeister!

Ich gebe mir hiermit die Ehre E. W. geboh. beygeschlossene Avertissements zu übersenden, aus welchen Dieselben ersehen werden, daß ich das gefährliche Unternehmen wage, ein noch unbekanntes großes Concert von der Composition meines seeligen Mannes auf meine eigenen Kosten stechen zu lassen. E. W. geboh., die Selbst einen so weitläufigen Musicalien Verlag haben, wissen selbst am besten daß dergleichen Unternehmungen sehr gefährlich sind, und zwar nicht sowohl wegen Ihrer Kostspieligkeit, als größtentheils wegen des leider immer mehr und mehr einreißenden Nachstiches. Ich glaube mich gegen einen so nachtheiligen Unfug am besten sicher stellen zu können, wenn ich die berühmtesten Musick Verleger freundschaftlichst ersuche, dieses auf meine Kosten aufgelegte Werk in Verlag zu nehmen. Ich bin überzeugt daß ein so einsichtsvoller Tonkünstler wie E. W. geboh. die musicalischen Verdienste meines seeligen Mannes nicht weniger erkennet und schätzet als andere berühmte Tonkünstler es stets gethan haben, und hoffe dahero E. W. geboh. werden mir meine Bitte nicht abschlagen, sondern werden vielmehr suchen der Witwe eines in der musicalischen Welt so berühmten Mannes wie Mozart war nach Kräften beyzustehen. Ich bitte daher E. W. geboh. beizeiten [?] mir eine gefl. Antwort zu ertheilen und die Anzahl der Exemplare zu bestimmen welche sie gütigst belieben wollen in Verlag zu nehmen. Nähere Auskunft kann die Dykische Buchhandlung in Leipzig ertheilen, an welche ich E. W. geboh. bitte sich in dieser Sache zu wenden und die gefl. Antwort einzusenden, In Erwartung dessen Ich die Ehre habe zu seyn

mit voller Hochachtung
E. W. geboh.
ergebenste Dienerin
und Freundin
Constanze Mozart.

Beiliegt folgende gedruckte „Musicalische Ankündigung": „Madame Mozart hat sich entschlossen, eines der vorzüglichsten Clavier-Conzerte von ihres verstorbenen Mannes Composition, auf Pränumeration herauszugeben. Den Liebhabern der Mozartischen Musik wird hierbey nur noch angezeigt, daß gedachtes Conzert in C dur gesetzt sey, und außer der gewöhnlichen Begleitung noch nachstehende Blasinstrumente obligat habe, als: 1 Flöte, 2 Oboen, 2 Fagotten, 2 Hörner, Trompeten und Pauken. — Das Conzert wird sauber in Kupfer gestochen, und erscheint in drei Monathen; der Pränumerationspreis ist 1 Rthl. 12 Gr. der nachherige Preis aber 2 Rthl. In Leipzig nimmt darauf Pränumeration an, die Breitkopfische Musikhandlung und der Organist Müller; in Braunschweig, der Cammermusikus Hartung; in Frankfurt am Mayn, die Hrn. Gagl & Hedeler; in Hamburg, die Hrn. Günther & Böhme; in Prag, der Organist Wenzel.

Leipzig, den 16. November 1795."

Preisausschreiben.

Das große Walzer-Preisausschreiben des „Neuen Wiener Journals" hat zu keinem Ergebnis geführt. Obgleich 1095 Walzer eingesandt worden sind, unter denen wohl einige „sehr nette und geschmackvolle Kompositionen" sich befunden haben sollen — wie das „Neue Wiener Journal" berichtet —, hat die Jury einstimmig beschlossen, keinem der ihr vorgelegten Walzer den Preis zuzuerkennen. Sie hat aber angeregt, das „Neue Wiener Journal" möge die Preisausschreibung dahin abändern, daß ein Wiener Walzerlied, das besonders originell abgefaßt, schmachtend ins Ohr klingt (?), den ausgesetzten Preis von 2000 Schilling erhalten soll. Die Redaktion ist dieser Anregung gefolgt und hat den Schluß des neuen Einsendungstermins auf den 31. Oktober 1930 festgesetzt. Das Walzerlied soll Wiener Eigenart aufweisen, muß kurz sein und braucht keinen Text zu enthalten. Es darf noch nirgends öffentlich gespielt sein.

Ehrungen.

Der Leiter des Sinfonischen Orchesters in San Franzisko, Kapellmeister Alfred Hertz, der 15 Jahre an der Spitze dieses Orchesters steht, ist von der Stadt San Franzisko zum Ehrenbürger ernannt worden. Das letzte Konzert dieser Saison, in dem der Oberbürgermeister dem Dirigenten den Ehrenbrief überreichte, war eine einzige, große Ehrung für Alfred Hertz, der in den Vereinigten Staaten von Nordamerika für das Ansehen deutscher Kunst Ungewöhnliches geleistet hat. Die Ehrung dieses in U. S. A. allgemein geschätzten

deutschen Musikers, der viele Jahre gleichberechtigt mit Toscanini Kapellmeister war und die deutsche Oper leitete, ist umso bemerkenswerter, als San Franzisko sehr zurückhaltend mit seinen Auszeichnungen und Alfred Hertz jetzt der einzige Ehrenbürger San Franziskos ist.

In der aufstrebenden Fabrikstadt Lodi bei Mailand, die sich durch lebhafte musikalische Interessen auszeichnet, wurde dem Andenken der hier geborenen bedeutenden Bühnensängerin Giuseppina Strepponi (1816—1897), der zweiten Gattin Verdis, durch Veranstaltung einer Erinnerungsfeier gehuldigt und an ihrem väterlichen Heime eine Marmortafel angebracht. Giuseppina, die seit dem frühen Tode der Margherita Barezzi, der Tochter des Wohltäters Verdis, seine Geschicke und seinen Ruhm teilte und die er vier Jahre überlebte, war aus der Schule ihres Vaters, des Organisten und Komponisten Francesco Strepponi hervorgegangen. Als Sängerin war sie in Werken Bellinis und Donizettis rühmlich hervorgetreten, als Verdi sie bei der Uraufführung des „Nabucco" 1842 kennen lernte. Dr. F. R.

Wilhelm Furtwängler wurde zum Ehrenmitglied der Musikalischen Akademie des Nationaltheaterorchesters zu Mannheim anläßlich der letzten Jubiläumsveranstaltung ernannt.

Für das geplante Leizpiger Nikischdenkmal stehen nunmehr insgesamt 20 000 M. zur Verfügung. Davon sind etwa 7000 M. bald nach der Stabilisierung der deutschen Währung zusammengekommen; 1000 M. hat das Leipziger Meßamt gestiftet und 11 000 M. ein zum Besten des Denkmals veranstaltetes Sonderkonzert eingebracht, wofür der Rat der Stadt das Städtische Orchester und Dr. Wilhelm Furtwängler sich als Dirigent ohne Entschädigung zur Verfügung gestellt hat. Die Ausführung des Denkmals in Gestalt einer Herme ist Prof. Lederer anvertraut worden. Es soll am 12. Oktober d. J., dem 75. Geburtstage des großen Dirigenten, feierlich enthüllt werden.

Kurt Striegler übersandte dem Präsidenten der türkischen Republik Gazi Kemal-Pascha eine Partitur seines Orchesterwerkes „Variationen über ein türkisches Originalthema", das im vergangenen Januar anläßlich eines Sinfoniekonzertes der Staatskapelle im Dresdner Opernhause unter des Komponisten Leitung zur Uraufführung gelangte. Kemal-Pascha ließ dieser Tage Kurt Striegler als Anerkennung sein Bild mit eigenhändiger Widmung zugehen.

Sir Thomas Beecham, der sympathische, auch in Deutschland bekannte Dirigent, wurde Ehrendoktor für Musik an der Oxforder Universität.

Noch in diesem Jahre wird an der Rampe des Schwarzenberg-Gartens in Wien ein Denkmal für Gustav Mahler, dessen Geburtstag sich zum 70. Male jährte, errichtet werden. Das Denkmal ist ein Werk des Bildhauers Anton Hanak und des Architekten Peter Behrens.

In Aschaffenburg wurde am 22. Juni eine auf Initiative des städt. Musikdirektors Kundigraber von Verehrern Hans v. Bülows gestiftete Gedenktafel enthüllt, welche die Erinnerung an den dreimonatlichen Aufenthalt des Meisters festhält.

Der anhalt. Kultusminister stiftete eine Friedrich-Schneider-Plakette für den anhaltischen Staat. Sie soll allen Sängerbünden verliehen werden, die sich in der Pflege des deutschen Liedes besonders auszeichnen. — Dieses Vorbild dürfte auch für andere Staaten entschieden nachahmenswert sein.

Dem am 24. Dezember 1824 in Mainz geborenen Dichterkomponisten Peter Cornelius wurde in seiner Vaterstadt ein Denkmal gesetzt. Das Werk, eine auf hoher Säule stehende Büste in weißem Marmor, eine Schöpfung von Prof. Lederer, erhebt sich inmitten des „Rosengartens". Oberbürgermeister Dr. Külb hielt bei der Enthüllung die Weiherede. Am Vorabend war „Der Barbier von Bagdad", komische Oper von Peter Cornelius, als Festvorstellung im Stadttheater (Heinz Prybit vom Stadttheater Zürich als Gast sang den Abu Hassan) unter P. Breisachs musikalischer Leitung mit ansehnlichem Erfolg gegeben worden. —nn.

Joh. Seb. Bachs überlebensgroße Marmorbüste, ein frühes Meisterwerk Georg Kolbes (1903) aus städtischem Museumsbesitz, wurde in dem Treppenhaus der Leipziger Stadtbibliothek aufgestellt, wo früher auch der Zugang zum alten Gewandhauskonzertsaal sich befand.

Verlagsnachrichten.

Der Verlag Karl Hochstein-Heidelberg hat die auf dem Kasseler Sängerbundesfest erstmalig erklungenen Chorwerke von Stürmer, Stieber, Zöllner, Ottenheimer erworben.

Heinrich Schütz' „Geistliche Chormusik" von 1648, die 29 fünf- bis siebenstimmige Motetten enthält, wird jetzt von Kurt Thomas für den praktischen Gebrauch in neuer Ausgabe vorbereitet. Die 29 Motetten werden bis zum Herbst sämtlich im Verlage Breitkopf & Härtel erscheinen.

Die Lengfeld'sche Buchhandlung in Köln (Rh.) versendet einen umfangreichen Katalog „Praktische Musik" mit Erst- und Frühdrucken von Werken Schuberts und Meistern der Romantik. Auf 100 Seiten finden sich Werte aus Bibliotheken Max Friedlaenders, Leopold Hirschbergs u. a.

Der Verlag Bote & Bock in Berlin hat neben dem großen Chorwerk „Trilogia sacra" von Robert Oboussier auch noch die „Adventskan-

tate" von Otto Besch für Solo, Chor und Orchester, die ebenfalls gelegentlich des Tonkünstlerfestes in Königsberg aus der Taufe gehoben wurde, erworben. Das letztere Werk gelangt gelegentlich des Totensonntages in Magdeburg zur Erstaufführung, während GMD. Scherchen in Königsberg eine Wiederholung bringen wird.

Zeitschriften-Schau

„Das Nationaltheater", Berlin, Nr. 5.

James Simon: „Das wahre Reich der Musik". Im wahren Reich der Musik wird man bei einem Kunstwerk nicht (mindestens nicht in erster Linie) danach fragen, welcher Richtung es angehört, welcher Rubrik und welchem ismus es einzuordnen ist, ob es strittig (vormals problematisch) ist und zur Diskussion geeignet wie eine wissenschaftliche Abhandlung. Einzig und allein die Qualität des Kunstwerks wird entscheiden und man wird höchstens fragen: hat es Stil und bringt es Neues in Gesetzlichkeit und Ausdruck? Nicht das Negierende wird gelten, sondern das Aufbauende.

Der von mir erträumte Musiker großen Formats und heißen Temperaments wird alle Elemente zu mischen wissen. Denn eines ist sicher und wird durch die großen Meisterwerke, neuerdings durch Strawinskys Petruschka wieder bestätigt, daß ein Zusammenwirken verschiedener Elemente am meisten überzeugt. Die Überbetonung eines Elementes auf Kosten der anderen, etwa des rhythmischen (Hauers skandierende Hölderlinlieder) oder selbst des melodischen, die Verabsolutierung des Rhythmus oder der Melodie kann wohl für eine Weile, aber nie auf die Dauer interessieren und muß die Phantasie des Hörers verengen. Im Bereich der Harmonik wird die Frage: tonal oder atonal? nicht mehr an der Spitze stehen. Schon zeigt sich hie und da eine Wendung zum Tonalen hin, und die Erkenntnis dämmert angesichts des verantwortungslosen Gebrauchs willkürlicher Dissonanzen, daß man auch mit Konsonanzen aparte, ja raffinierte Wirkungen erzielen kann. Bei der Klangfarbe wird immer die getreue Umsetzung der Klangvision, ihre genaue Festlegung das Entscheidende sein. Es gilt, den adäquaten Ausdruck für die klangliche Absicht zu finden, ob diese nun auf verschwenderische Pracht oder auf maßvolle Sparsamkeit gerichtet ist. Von diesem Standpunkt aus kann und soll der Impressionismus nie überwunden werden.

Ist dieses Reich der wahren Musik eine Phantasmagorie? eine Utopie? ... Wie dem auch sei: wir genesen an der Idee eines Reiches, wo der an Zwecke gekettete, mechanisch-produktive Musiker durch den schöpferischen, dem Grenzenlosen Zugewandten abgelöst, wo Musik die Deuterin von Lebensphänomenen, „der Liebe Nahrung", „höhere Offenbarung als alle Weisheit und Philosophie" sein wird: ein Symbol des Geistigen, das über dem Zeitlichen thront.

„Zeitschrift für Kirchenmusiker".

Die unter redaktioneller Leitung von Alfred Stier stehende „Zeitschrift für Kirchenmusiker", die bei sorgfältiger Stoffauswahl vielseitige Anregungen vermittelt, eröffnet eine Diskussion über das Thema „Rundfunk und seine kirchenmusikalische Verwendung im Gotteshaus", anläßlich des ersten deutschen Kirchenkonzertes durch Radio. Pfarrer Kurt Boestel weist auf die Mystik des Radio-Konzertes ohne den ablenkenden, persönlichen Anblick der Solisten und Musiker hin, sowie auf die chorerzieherischen Aufgaben des Lautsprechers. Dagegen wird die Verwendung der Schallplattenmusik im Gottesdienst abgelehnt, eine Ansicht, die Alfred Stier seinerseits teilt. Er fügt u. a. hinzu: „Wenn man das Schallplattenkonzert dagegen als möglich hält, dürfte doch wohl gefragt werden, ob eine solche Ausbreitung der Konzertmusik überhaupt im Interesse der Kirchenmusik liegt. Jedenfalls stehen die Gedanken einer kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung, die die Kirchenmusik in konzertmäßiger Selbständigkeit überhaupt bekämpft, direkt entgegen. Auch vom Standpunkt einer wirklichen Musikkultur sind gegen das Überhandnehmen der mechanischen Musik schwerste Bedenken zu erheben. Der „Massenverbrauch" von Musik in unseren Tagen entspricht keinesfalls einer musikalischen Kultur. Es ist unmöglich, daß die Menschen bei diesen Massendarbietungen gerade durch Rundfunk und Schallplatte überhaupt noch ein innerliches Verhältnis zur Musik gewinnen. ... Wenn der Gottesdienst wirklich eine Wechselrede zwischen Gott und der Gemeinde ist, so kann die Gemeinde nicht stumm bleiben, aber auch der Chor kann nicht durch ein Musikinstrument ersetzt werden, denn er hat seine Stellung als Glied der Gemeinde ... Fühlen wir nicht alle, trotz aller Gründe, die für die mechanische Musik ins Feld geführt werden, daß sie in einem inneren unaufhebbaren Gegensatz zu dem Wesen der Gottesverehrung steht? Wir möchten die Kirchenmusik bewahrt sehen vor einer Entwicklung, die ihr eine völlige Sinnentleerung bringen wird." Diesen verständigen Ausführungen ist ohne weiteres zuzustimmen. Man darf in den folgenden Heften auf die Gegenstimmen der übrigen Einsender gespannt sein.



Phot. Richard Schneider, Berlin-Lichterfelde

Georg Schumann

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik
Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik“ von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt
HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS
Nachdrucke nur mit Genehmigung des Verlegers. Für unverlangte Manuskripte keine Gewähr

97. JAHRG. BERLIN-LEIPZIG-REGENSBURG / AUGUST 1930 HEFT 8

Georg Schumann.

Von Fritz Ohrmann, Berlin.

Als im März 1929 die Berliner Singakademie das Zentenarium des für die Gesamtkunstwelt bedeutsamsten Ereignisses ihrer ruhmreichen Geschichte, der Wiedererwekkung der Bachschen Matthäus-Passion durch Felix Mendelssohn-Bartholdy, festlich beging, war der gewichtige Auftakt dieser Erinnerungsfeier ein von Zelter vertonter Denkspruch Goethes:

„— so gewinnt sich das Lebendige
durch Folg' aus Folge neue Kraft,
denn die Gesinnung, die beständige,
sie macht allein den Menschen dauerhaft.“

Ein besinnliches Wort, das im Wirbel des chaotischen Heute viel zu denken gibt. Das wie kaum ein anderes der Bedeutung dieser Stunde angemessen war. Das nicht nur die Singakademie und ihre Geschichte charakterisiert, das auch als Motto über der Lebensarbeit ihres jetzigen Direktors Prof. Dr. Georg Schumann stehen könnte. Es tut wohl, für diesen aufrechten Künstler, der durch 30 Jahre auf verantwortungsvollem Posten sich als grundverwachsener, charakterfester Mann „beständiger Gesinnung“ bewährt hat, Zeugnis ablegen zu können, ohne daß irgendein Jubiläum dazu Veranlassung gäbe.

Der Singakademiedirektor.

Ein besonderer Ruhmestitel der Singakademie ist, seit ihrer Gründung unabläßig für die Hochkunst Joh. Seb. Bachs gearbeitet zu haben. Es war am 21. Januar 1794, als ihr Stifter Karl Fr. Chr. Fasch in das Probenbuch eintrug: „Heute war der Anfang gemacht, die Motteta I von J. S. Bach einzustudieren“. Von diesem Tage an datiert die zielbewußte Bach-Pflege, von der dann nach 30 Jahren Faschs Nachfolger Karl Fr. Zelter in einem Probenbericht vom 7. Januar 1823 rühmen kann: „Daß die Bachschen Motetten seit 30 Jahren immer mehr anklingen, ja ihren Schwierigkeiten Trotz geboten wird, ist ein Triumph der Singakademie und zeigt, daß die Übung an Meisterwerken, sie mögen gefallen oder nicht, ihren unbestreitbaren Nutzen hat“. Wir wissen heute, daß diese grundlegende und systematische Arbeit dreier Jahrzehnte die geniale Tat Mendelssohns, dessen Ruhm dadurch nicht im mindesten beeinträchtigt wird, überhaupt erst möglich gemacht hat. Diesem von den Ahnen vorgezeichneten Programm sind die folgenden Generationen durch ein volles Jahrhundert bis auf den heutigen Tag treu geblieben. Als Schumann im Jahre 1900 sein Amt an der Singakademie angetreten hatte, dirigierte er die 70. Aufführung, in der Karwoche dieses Jahres die 134. Auf-

führung der Matthäus-Passion. 65mal also hat Schumann mit seinem Chor um die Seele dieses Ewigkeitswerkes gerungen. Dazu kommen die vielen Aufführungen der Johannes-Passion, der Hohen Messe und vieler Kantaten.

Was bedeuten diese Zahlen? Sie sagen zunächst, daß eine immer wieder sich verjüngende Gemeinschaft unter dem Zeichen eines Großen und Gottbegnadeten sich ohne Aufhören mühte, nach ihren Kräften beizutragen, daß die Generationen, die während der verflossenen hundert Jahre kamen und gingen, durch alle besonderen Irrnisse und Wirrnisse ihrer Zeit zur geistigen Sammlung und Innerlichkeit geführt wurden. Sie sagen weiter, daß dem in der Ehrfurcht vor den Großmeistern der Vergangenheit aufgewachsenen Schumann, der sich in diese Aufgabe hineinkniete, die menschenmögliche innere, geistige Verbundenheit mit der gottesnahen und menschenfernen Welt dieses großen Sehers wurde. Daß solch heiliger Dienst Führer und Sänger so zusammenschloß, daß in allen jenes „innere Gesammeltsein" (Mosewius) lebendig wurde, ohne das auch größtes technisches Können gegenüber der abgrundtiefen Kunst dieses weltabgewandten Mystikers versagt.

Es sind mehr als zwanzig Jahre her, daß ich die Matthäus-Passion zum ersten Male in der Singakademie unter Schumann hörte. Unvergeßlich ist mir dieser Karfreitag geblieben. Ich hörte sie und die anderen Bach-Offenbarungen, vor allem die Hohe Messe, noch oft in den vergangenen Jahren. So habe ich miterleben können, wie diese Aufführungen, die aus dem Kunstleben Berlins nicht wegzudenken sind, von Jahr zu Jahr an innerer Größe gewannen. Ich weiß von manchem dieser Abende der letzten Jahre, die unter einem besonders glücklichen Stern standen, daß ich nach der Erschütterung eines solchen Bach-Erlebnisses nicht eine „Kritik" schreiben mochte, auch nicht schreiben konnte, da ich schon nach den ersten Takten mich um alle Bach-Philologie nicht einen Deut mehr kümmerte und mich widerstandslos von dem Ewigkeitsatem dieser herrlichen Werke gefangennehmen ließ. Was sollten in solchen Augenblicken theoretische Erwägungen über strittige Auffassungsfragen, wenn hier in einer künstlerischen Großtat der ganze Bach lebendig wurde! Ich beuge mich vor dem Künstlertum Schumanns, der durch die Arbeit eines Menschenlebens eine Höhe gewann, die ihn nach dem Hinscheiden des unvergeßlichen Siegfried Ochs, der, wenn auch ein Musiker anderer Art, neben Schumann durch Jahrzehnte mit der gleichen Liebe und Begeisterung sich im Dienste Bachs verzehrte, zu dem augenblicklich bedeutendsten Bach-Repräsentanten der Reichshauptstadt erhebt. Es ist nicht leicht überbietbar, wie Schumanns Singakademie als gehorsamstes Instrument seines Ausdruckswillens den ehernen und doch nicht starren Rhythmus dieser trotz aller fast übermenschlichen Steigerungen von einer im Ewigen gegründeten Ruhe erfüllten Kunst faßt und hält, wie sie das kunstvolle Gewebe dieser wundersamen Polyphonie in herrlicher Klarheit und in fein abgestufter Dynamik herausarbeitet, und wie ihr die Erfüllung der außerordentlichen gesangstechnischen Forderungen nach Ausgeglichenheit des chorischen Zusammenklangs, Deutlichkeit der Melismen, Genauigkeit der Phrasierung und darüber hinaus die Vergeistigung dieser ins Monumentale gezogenen musikalischen Gotik gelingen.

Aber nicht nur die Kunst des alten Thomaskantors steht im Arbeitsprogramm der Singakademie, sämtliche Standardwerke der großen Chorliteratur von Schütz, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Berlioz, Robert Schumann und Brahms erscheinen immer wieder in ihren Konzerten. Und es ist bezeichnend für die Führerpersönlichkeit Schumanns, daß er als echter Musikant jedes dieser in ihrem Stil grundverschiedenen Werke ganz aus dem Geiste seines Schöpfers gestaltet.

Schumann war es auch, der gegenüber starken Widerständen es durchsetzte, daß die Verpflichtungen einer solch prominenten Körperschaft gegenüber der zeitgenössischen Kunst eingelöst wurden. Typisch für die damalige einseitig retrospektive Einstellung der Singakademie ist, daß Schumann sogar dem Brahms'schen Requiem, dessen Interpretation heute zu den stärksten Leistungen seines Chores zählt, sowie dem gleichnamigen Werke Verdis den diesen Werken gebührenden Platz erst sichern mußte. Unvergessen aber wird bleiben, daß Schumann, der

als Komponist immer in den Reihen des gesunden Fortschritts stand, in seinen Konzerten die Schaffenden seiner Zeit, die er als echt erkannte, neidlos zu Wort kommen ließ. Einige Namen sollen genannt werden: Reger (100. Psalm, Der Einsiedler, Requiem), Strauß (Wanderers Sturmlied), Gernsheim (Te Deum), Koch (Von den Tageszeiten), Kaun (Mutter Erde), Braunfels (Offenbarung Joh. Kap. 6), Prochaska (Frühlingsfeier), Reznicek (Vater unser), Keußler (Jesus von Nazareth, In jungen Tagen), Baussnern (Das Hohelied vom Leben und Sterben) und Wetz (Requiem). Die Liste weist ausschließlich Männer von Format auf, die dem Besten ihrer Zeit genuggetan haben, Scharlatane, Modeschreiber und Konjunkturspekulanten sucht man vergeblich unter ihnen.

So steht der Singakademiedirektor vor uns als markante, selbstsichere und geschlossene künstlerische Persönlichkeit. Er betrachtet das Erbgut künstlerischer Vergangenheit nicht nur als Gabe, sondern auch als Aufgabe, das von den Vätern Ererbte seiner Zeit als lebendigen Besitz immer wieder neu zu erobern; zugleich rückt er nach Möglichkeit die lebenden Meister, die „es sich sauer werden lassen" (Goethe) in das Bewußtsein dieser Zeit. Ein starkes Ethos, das seine besten Kräfte aus lebendigem Christentum und einer starken Volksverbundenheit bezieht, leitet die Arbeit dieses Mannes, der darum mit Fug und Recht als Typus des wahrhaft deutschen Künstlers anzusprechen ist, der (im Sinne Richard Wagners) nur um der Sache willen sein ganzes Können und Wissen für die Kunst freudig einsetzt.

In diesem Zusammenhang müßte der großzügigen organisatorischen Arbeit Schumanns gedacht werden, durch die er seinen Chor weit mehr als seine Vorgänger in die künstlerische Öffentlichkeit hineinstellte und durch die er in den Stürmen der Inflation das ihm anvertraute Institut vor der Auflösung bewahrte. Ebenso verdiente seine unermüdliche Tätigkeit in der Bach-Gesellschaft, seine Fürsorge für das Bach-Museum, seine selbstlose Arbeit im Hilfsbund für die deutsche Musikpflege, in der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer und anderen Fachverbänden eine eingehende Würdigung, für die diesmal der Raum fehlt.

Der Vorsteher der Kompositions-Meisterklasse an der Akademie der Künste.

Im November 1913 wurde Georg Schumann als Nachfolger Max Bruchs zur Leitung einer Kompositions-Meisterklasse und als Senator an die Königliche Akademie der Künste berufen, die ihm im Jahre 1916 auch das Amt des Vizepräsidenten übertrug. Seine Schüler rühmen den tiefgründigen und umfassenden Unterricht ihres Lehrers, der wie selten einer aus dem Vollen schöpfen kann. Der aber auch außerordentlich streng in seinen Anforderungen ist und den Werdenden ins Bewußtsein hämmert, daß die künstlerische Schaffensfreiheit immer die sichere und leichte Beherrschung alles Handwerklich-Technischen zur Voraussetzung hat. Eine alte Erfahrungsweisheit, die die brausende Jugend des aufgeregten Heute schwer begreift. Obwohl sie auf jeder Seite aller Kunstgeschichte nachlesen könnte, daß Genie und Talent allein noch nicht den Künstler machen und daß auch die größten Meister eine nicht leichte, oft sogar bittere Lehrbuben- und Gesellenzeit durchmachen mußten. Wir dürfen uns wirklich aufrichtig freuen, daß an dieser bedeutsamen Stelle ein Mann von dem Verantwortungsbewußtsein und der Potenz Georg Schumanns zum Segen der sich ihm anvertrauenden jungen Menschen am Werk ist.

Der Pianist und Kammermusiker.

Das von dem Dirigenten Schumann Gesagte ist sinngemäß auch auf den Pianisten und Kammermusikspieler Schumann anzuwenden. Er ist ein Spieler von hohen Graden, von feinster Kultur. Aber es fehlt ihm alles, was irgendwie an selbstgefälliges, aufdringliches Virtuosentum erinnert. Trotz aller rauschenden Erfolge im In- und Ausland blieb er immer nur Diener am Kunstwerk, der nicht mit der berühmten „eignen Note" protzt und dem der Werkwille des Schöpfers höchstes Gebot ist. Darum ist Schumann auch der ideale Begleiter, der Kammermusiker par excellence. Wohl hat er die geistige Führung, aber er weiß den Klavier-

ton dem Gesang der menschlichen Stimme, dem Klang der Streichinstrumente wunderbar anzupassen. Niemals dominiert er. Das Schumann-Trio hat Weltruf. Schumann gründete es kurz nach seinem Amtsantritt in der Singakademie mit Halir und Dechert. Beide Mitstreiter sind nicht mehr unter den Lebenden; die Meisterspieler Willy Heß und Georg Wille traten an ihre Stelle. Das ganz vergeistigte Spiel, technische Vollendung, letzte klangliche Ausgeglichenheit, prachtvolle rhythmische Elastizität und subtilste Ausarbeitung alles Dynamischen und Koloristischen machen die Abende des Schumann-Trios zu kammermusikalischen Festen.

Der Komponist.

Nicht umsonst habe ich mir diesen Abschnitt für das Finale dieser Arbeit aufgehoben. Weil ich gerade zum Eigenschaffen des Meisters ein besonders freudiges Ja sage. Warum? Schumann gehörte zu den hoffnungslos „Verbohrten", die „die Zeichen der Zeit nicht verstanden"; er hatte die für radikale Zeitgenossen geradezu „verrückte Idee, nur Musiker zu sein", nur der Stimme in seinem Innern zu folgen. Er war also der „Ewig-Gestrige", der „Veraltete", der „blinde Reaktionär", d. h. in gutes Deutsch übertragen: der Wurzelechte, einer der wenigen Aufrechten, die sich nie untreu wurden und auch den Schein eines Kompromisses vermieden. Die lauten Schreier der musikalischen Neutöner wären zwar blaß vor Neid geworden, wenn ein solcher Könner zur Abwechslung auch einmal in Atonalismus „gemacht" hätte. Aber auch darum hat Schumann es nicht getan. Man respektiert natürlich einen Mann mit solch imponierender künstlerischer Vergangenheit, weil man, ohne sich selbst zu blamieren, an ihm nicht vorbeisehen kann. Aber man liebt ihn in diesen Kreisen nicht gerade. Und die Zahl der echten Deutschen, die in der ständigen Angst, nicht als modern angesehen zu werden, gehorsam nachbeten, was ein großstädtisches Boulevardblatt an Gift und Galle über einen kerndeutschen Meister verspritzt, wird auch im Fall Schumann nicht gering sein. Aber er ist noch immer da, während in den letzten tollen zehn Jahren Hunderte von angeblich „wegweisenden" Fortschrittsmännern so beiweg unter das alte Eisen geraten sind. Die Zeit fegt bekanntlich das, was ihr am meisten gehört, am ehesten in ihre Müllecke. Und während die Internationalen durch ihren musikalischen Unfug immer mehr die Verbindung mit der Masse der „Kunstkonsumenten" verlieren und sich selbst in eine „splendid isolation" hineinmanövrieren, erlebte der 63jährige Schumann mit seinem op. 74 der Orchesterhumoreske über das alte Volkslied „Gestern Abend war Vetter Michel da" im 6. Furtwängler-Konzert dieses Winters einen Triumph sondergleichen. Schumann, für dessen Volksverbundenheit das Volksliedtema beredtes Zeugnis ablegt, hat hier eine Folge von Variationen geschrieben, die in ungemein charakteristischer Prägung die Typen und Situationen des Vetter-Michel-Milieus mit dem erst knurrenden, dann lachenden Vater, der sinnenden Mutter am Spinnrad und dem freienden Michel mit seinem verliebten Mädel lebendig machen und dann in einem tumultuarischen Kehraus eines handfesten Dörplertanzes, in dem man die „Grobgenagelten" nur so stampfen hört, jauchzend ausmünden. Obwohl von ganz anderem Schnitt als die „Händel-Variationen" oder die weiter zurückliegenden „Variationen über ein lustiges Thema" (op. 30), führt auch dieses neueste Werk die bisherige Schaffenslinie des auf dem sicheren Fundament des historisch Gewordenen weiterbauenden Meisters unbeirrt fort, für dessen ungewöhnliche Erfindungs- und Gestaltungskraft, dessen zu letzter Reife entwickelte Satzkunst und virtuose Beherrschung aller künstlerischen Ausdrucksmittel es ebenso Zeugnis ablegt wie für die Schumanns Gesamtschaffen kennzeichnende Echtheit, Natürlichkeit und Lebendigkeit der Empfindung. Diese fast beleidigend gesunde, gar nicht blasierte Musik ist modern im besten Sinne. Sie ist, weil der seelisch jung gebliebene Komponist in unserer völlig humorlosen Zeit die Kraft zu dem befreienden, lachenden Humor fand, sogar doppelt zeitgemäß. Schumanns unverwüstlicher Optimismus, seine kraftvolle Lebensbejahung geben seinem Lebenswerke auch da, wo er sich mit schwersten Fragen auseinandersetzt, das besondere Ansehen. Auf falscher Spur waren die, die Schumann mit Brahms zusammenrücken wollten. Denn sei-

nem Werke fehlt vollkommen die Verhaltenheit und die Schwerblütigkeit des niederdeutſchen Menſchen. Schumanns Muſik iſt vielmehr klare Ausprägung mitteldeutſchen Muſikantentums, wie das auch die Formglätte, die Leichtflüſſigkeit und die Farbenfreudigkeit ſeiner Muſik ſchon äußerlich dokumentiert.

Schon vor zwanzig Jahren witzelte man über „Schumann II.", den man ſo als ſchwachen Epigonen ſeines großen Namensvorgängers abtun zu können glaubte. Aber jener hieß Robert, dieſer Georg. Und jeder iſt einer von eigenem Schnitt. Wir können beide brauchen. Mit dem Vorwurf des wirklichkeitsfremden Romantikers iſt man heute ſehr vorſichtig, nachdem auch die lauteſten Schwätzer, die ſo oft in großſpurigen Worten den endlichen Tod der ††† Romantik verkündeten, durch die Entwicklung der Dinge gezwungen waren, anzuerkennen, daß Kunſt und echte Romantik getrennt undenkbar ſind. Man hat ſich über Reminiſzenzen an Schumann und Wagner aufgeregt bzw. ſolche mit Behagen konſtatiert. Aber auch die Großmeiſter verleugnen nicht, von wo ſie kamen. In den genannten Fällen liegt manches in der Abſtammung aus derſelben Heimat begründet. Im übrigen betrifft ſolches das Äußere, nicht das Weſenhafte. Daß Schumann ein Eigener iſt, kann heute niemand mehr leugnen.

Selbſtverſtändlich, daß auch Schumann in ſeinem Schaffen menſchlicher Schwäche Tribut zahlte. Daß auch er (ähnlich wie Reger), weil die Muſen ihn überreich beſchenkt hatten, den Gefahren ſeiner künſtleriſchen Vielſeitigkeit nicht immer entgangen iſt. Seine Weltgeltung als Komponiſt entſchied ſein Oratorium „Ruth", ein packendes, mitreißendes Werk. Aber ſein bedeutendſtes Chorwerk ſcheinen mir doch die Motetten, ſein op. 71, zu ſein. Es gibt Weniges in der modernen Chorliteratur, was dieſem Meiſterwerk zur Seite geſtellt werden kann. Manches feine Lied iſt Schumann gelungen. Daß er zuweilen ein wunderbares Klavierſtück mit obligater Geſangſtimme formt iſt gerade bei ihm begreiflich. Schumanns Klavier-, Orgel- und Kammermuſikwerke, die ihm beſonders am Herzen liegen, bergen viele heute noch ungehobene Schätze von höchſtem Kunſtwert. Der Hausmuſik ſchenkte er manch köſtliches Werkchen; der V rtuoſe findet Aufgaben größten Ausmaßes. Unter ſeinen zahlreichen Orcheſterwerken nehmen ſeine zwei Symphonien einen beſonderen Rang ein. Aber noch höher ſchätze ich ſeine Variationswerke, die ſich nicht in geiſtreichen Spielereien erſchöpfen, ſondern die er als eminenter Stilkünſtler und glänzender Architektoniker zu einer organiſchen Kunſtform erhöht. Was die Geſchichte einmal aus dem reichen Schaffen Schumanns, den ſie beſtimmt den Charakterköpfen unſerer Übergangszeit zurechnen wird, als zeitlos herausheben wird, können wir nicht einmal ahnen. Und wenn ſie ihn (um ein feinſinniges Wort Carl Maria Cornelius' zu gebrauchen, das dieſer in der Biographie ſeines Vaters Peter Cornelius auf dieſen anwendet) auch nur als ein „lichtſchwaches Sternlein im großen Weltenall des Geiſtes" anerkennen würde, ſo würde dabei auch vermerkt ſein „doch eines mit eigenem Licht". Das iſt das Entſcheidende. Das kennzeichnet immer den „dauerhaften Menſchen" mit der „beſtändigen Geſinnung". Das iſt das Signum des Künſtlers, der berufen war und der in beharrlichem Streben alles zur Reife brachte, was ſein Schöpfer ihm in die Seele gelegt hatte.

Über den Begriff des Modernen in der Kunſt.

Von Robert Boßhart, Dresden.

Modern iſt ein typiſcher Zeitbegriff, der auf allen Lebensgebieten eine Rolle ſpielt. Die größte Rolle ſpielt er in der „Mode", d. h. in der Frage der menſchlichen Bekleidung. Was Mode iſt, iſt „modern". Leider hat aber die Mode auch auf geiſtigem Gebiete ihre zweifelhaften Rechte geltend gemacht, und zwar um ſo ſelbſtherrlicher, je mehr das Geiſtige nur noch wie ein Kleid übergeworfen wurde, und ſo wird auch heute von der Kunſt gefordert, daß ſie „modern" ſei.

Wir erleben es, daß man alle drei Jahre oder noch öfter den Geſchmack auf dem Gebiete der Kunſt umſtellt, um die „neue Mode“ mitmachen zu können. Als in den achtziger Jahren der neue „Stern“ des Naturalismus zu leuchten anfing, hatten diejenigen, welche die Kunſt als eine Modeſache auffaßten, kaum gedacht, daß er ſo raſch erbleichen würde. Ebenſo ahnten die in der Kunſtmode Befangenen nicht, daß der nach Deutſchland importierte franzöſiſche Impreſſionismus ſo ſchnell verſchwinden würde und dem Expreſſionismus Platz machen müſſe. Aber ſiehe: auch dieſe neueſte Kunſtmode iſt heute ſchon wieder veraltet, und wir ſtehen am Anfang einer neuen künſtleriſchen „Entwicklung“. — Das ſind nur einige der wichtigſten Strömungen im Kunſtleben der letzten Jahrzehnte. Zwiſchenhinein liefen noch alle möglichen Nebenſtrömungen mit. So wurde uns komplizierten und ſeeliſch differenzierten Menſchen inzwiſchen auch die Kunſt der „primitiven“ Völker angeprieſen, und verſchiedene europäiſche Künſtler erblickten darin das Ideal für ihre Kunſt. Wer bis dahin etwa den genialen Malern und Bildhauern der Renaiſſance anhing, ſollte auf einmal überzeugter Anhänger eines Kunſtideals der Nigger werden. Das iſt das Schlimme: immer geht die Modeänderung in der Kunſt mit der Aburteilung irgend eines wahrhaft großen Künſtlers Hand in Hand, ob dies dem Publikum nun bewußt werde oder nicht.

Die unglaubliche Macht der Mode, wie ſie ſich heute auch auf geiſtigem Gebiete zeigt, iſt nur aus der ganzen innern Struktur der heutigen Menſchheit heraus zu begreifen. Hätten wir eine wirkliche Kultur, auf einem *Volke* aufgebaut, dann wäre die Macht der Mode mit einem Schlag gebrochen. Das Attribut der Kultur iſt ja die *Sitte*, die im Gegenſatz zur Mode eine *innere* Gemeinſamkeit verlangt. Wir haben aber weder ein Volk, noch haben wir Sitten — deshalb fehlt uns auch eine Kultur. Was uns blieb, iſt eine auf der Maſſe baſierende übertriebene Ziviliſation. Dieſe iſt freilich an die Mode gebunden. Sie braucht das ſcheinbar „Neue“, den raſenden Wechſel, um ſich ihrer Öde und Nichtigkeit nicht bewußt zu werden.

Alles, was nicht modern iſt, iſt veraltet, ſo wird der Maſſe von den Modemachern gelehrt. Und haben ſie nicht recht?

Iſt der Impreſſionismus nicht eine Kunſt von „vorgeſtern“? Freilich. Iſt aber die heutige moderne Kunſt *morgen* nicht eine Kunſt von *geſtern*? War der Impreſſionismus nicht einmal genau ſo modern wie der Expreſſionismus? Hier liegt der Kern der Sache. Alles, was „modern“ iſt, kann auch — „altmodiſch“ werden, *muß* es ſogar mit abſoluter Notwendigkeit werden. Denn alles Moderne iſt ja dem Geiſt der Zeit abgejagt und iſt deshalb den Geſetzen der Zeit untertan. Die Herde derjenigen, die der Moderne ſich verſchreibt, verfällt notwendigerweiſe der Täuſchung der Zeit. Sie weiß gar nicht, was für eine tragikomiſche Rolle ſie ſpielt, wenn ſie auf die veralteten Moderichtungen einer verſchwundenen altmodiſchen Kunſt hochnäſig zurückblickt, weiß nicht, daß für den geiſtig und überzeitlich eingeſtellten Menſchen ihre moderne Kunſt auch heute ſchon altmodiſch wirkt.

Das „Neue“ in der Kunſt wie im Leben kommt nicht durch die Mode, ſondern einzig und allein durch die *Perſönlichkeit*. Was veralten kann, iſt nie neu geweſen, ſondern war beſtenfalls „modern“. Denn der Geiſt der Zeit, dem die moderne Kunſt dient, iſt immer derſelbe, mag er ſich auch noch ſo geſchickt maskieren. Alle wahrhafte Entwicklung iſt überzeitlich, iſt individuell und an die Perſönlichkeit gebunden.

Die Perſönlichkeit, d. h. der Menſch mit einem geiſtigen Mittelpunkt, der aus der Wahrheit heraus wirkt und ſchafft, iſt weder modern noch reaktionär. Er ſteht jenſeits der Täuſchung des Zeitlichen. Die Maskierungen des Zeitgeiſtes verwirren ihn nicht. Aus inneren geiſtigen Geſetzen heraus ſchafft er ſeine Werke. Nicht Sucht nach Ruhm und Erfolg iſt die Triebfeder ſeines Schaffens. Die Werke des wahren Künſtlers ſind nicht losgelöſt vom Sinn des Daſeins; ſie ſind Etappen auf dem Wege der geiſtigen Verwandlungen, der Höherwandlung der Seele, darin das Erlöſende des Daſeins liegt. Als ſolche wenden ſie ſich auch nicht an den Modemenſchen, ſondern an den erlöſungsbedürftigen und innerlich ringenden Menſchen. Wahre

Kunſt läutert, erhebt, klärt, weil ſie aus wahrem Menſchentume kommt. „Moderne" Kunſt ergötzt, betört, verwirrt, verſtimmt die Sinne, weil ſie aus unlauteren Motiven (meiſtens aus den Verirrungen eines losgelöſten Intellektes) entſtand.

Kunſt iſt ja etwas Sekundäres, aus dem Leben Hervorgegangenes, und ihr Sinn liegt darin, dem Leben zu dienen. Kunſt um ihrer ſelbſt willen begibt ſich ihres eigentlichſten Sinnes, wird ſinnlos; denn erſt in der Wirkung auf die menſchliche Seele findet ſie ihre Erfüllung. Soll dieſe Wirkung poſitiv ſein, ſo muß ſie auch aus einem Menſchen heraus kommen, der aus poſitiven Kräften heraus geſtaltet. Das alles iſt unſerer Epoche, die nur aus der Zeit heraus lebt und denkt, fremd. Sowohl der Einzelne wie die Geſammtheit hat den geiſtigen Mittelpunkt verloren, auf den alles Äußere bezogen werden muß, wenn es einen Sinn haben ſoll. Ein vom ethiſchen und religiöſen Leben losgelöſter Intellekt wirkt zerſtörend und zerſetzend und unterwühlt alles wirklich Schöpferiſche. Die Menſchen gebärden ſich individueller als je und ſind doch durch die Modedienerei ſo nivelliert wie nie. Die moderne Kunſt iſt ſo unperſönlich als möglich, mag ſie auch noch ſo geſucht ſein. Hätten wir ein Volk, d. h. eine Gemeinſchaft von innerlich gebildeten Menſchen, dann wäre dieſe Ausdehnungsfähigkeit der Kunſt unſerer Tage gar nicht möglich. Denn der Nährboden jeder Mode iſt die Maſſe, d. i. eine durch gemeinſame zeitliche und materielle Intereſſen aneinandergebundene unfreie Menge, die ſich, ſobald die Intereſſen g e g e n einander laufen, bekämpft.

Es liegt für den Tieferblickenden auch eine Lüge darin, daß ſich derſelbe Geſellſchaftskreis, der in der „modernen" Kunſt aufgeht, zugleich zum Anwalt der genialen Kunſt macht. Perſönlichkeit und Mode ſchließen ſich aus, ebenſo Perſönlichkeit (in poſitivem Sinn gerichtete) und „moderne" Kunſt. Es verbirgt ſich auch eine Gewiſſenloſigkeit des Geiſtes hinter dieſer Einſtellung, die zu allem ja ſagt, was durch die Länge der Zeit abgeſtempelt iſt, ohne in W a h r h e i t zu dieſem Werk zu ſtehen. In Wirklichkeit kann die geniale Kunſt heute nur von einer ganz kleinen Gemeinſchaft von Menſchen in tieferem Sinne bejaht werden, weil der großen Maſſe die tiefſten Erlebniſſe der religiöſen und ethiſchen Sphäre des Lebens fremd geworden ſind. Wenn heute z. B. Goethes „Fauſt" auch in aller Munde iſt, wenn auch die Theater mit „Fauſt" volle Häuſer machen — es wäre der größte Fehlſchluß, wenn man annehmen würde, daß Goethes Werk tatſächlich im deutſchen Volke lebe. Würde es leben, es müßte um die deutſche Kultur ganz anders beſtellt ſein. (Übrigens ſind ja die Aufführungen von Gounods „Margarethe" genau ſo beſucht wie diejenigen von Goethes „Fauſt", und nicht alle, die Gounods Oper hören, kennen den „Fauſt" nur durch dieſe unglaubliche Verballhornung eines genialen Werkes.)

Alle Grenzen ſind heute im Geiſtesleben verwiſcht, das Wahre iſt mit dem Falſchen verquickt. Anſchauungen verpflichten nicht mehr. Wie lange wird es noch dauern, bis auch die genialen Künſtler n u r noch Mode ſind, in „Kurs" kommen, und wenn die Mode erledigt iſt, wieder abgelegt werden wie ein Kleid? Eines der einſamſten Werke in der genialen Kunſt, die neunte Symphonie Beethovens, iſt heute ein Paradeſtück für die Maſſe. Muß ſich nicht jeder, der das Werk (das einen Gipfelpunkt menſchlichen Geiſtes darſtellt) erlebt hat und ehrlich iſt, ſagen, daß es ſeinem Gehalte nach heute einfach unmöglich „populär" ſein k a n n, ſchon aus dem einfachen Grunde, daß uns der „populus" fehlt. Und, um es wieder zu betonen: lebte dies Werk tatſächlich in uns, es wäre mit unſerer Kultur anders beſtellt; denn das Erleben eines genialen Werkes ſetzt „große Gedanken und ein reines Herz" voraus. Sogar Mozart fängt an, heute Mode zu werden, und ſelbſt jeder Komponiſt, der eine „moderne Oper" ſchreibt, beruft ſich heute auf Mozart, dieſes göttliche Wunder, wie er ſich geſtern auf Wagner berief, als er noch „Muſikdramen" komponierte. —

Iſt er nicht immer derſelbe, der Künſtler, der der Mode in die Hände arbeitet? Ob heute ob morgen — was macht es aus? Zeit iſt Zeit. Der Geiſt der Zeit iſt imgrunde immer derſelbe. Wie rückſtändig der moderne Menſch in Wahrheit iſt, wie konſervativ, weiß er gar nicht, kann er nicht wiſſen, weil ihm der Überblick fehlt, den nur eine zeitloſe geiſtige Schau

ermöglicht. Warum schreit heute die ganze Welt immer nach „Neuem"? Haben wir denn nicht jeden Tag etwas Neues? Eine neue Mode wohl —; aber der Geist der neuen Mode ist alt und müde, und die tiefe Sehnsucht nach einer wahren Lebenserfüllung, die verschüttet unter Trümmern in den Menschenseelen schlummert, ist eben doch da und sie ist es, welche mit Recht das Neue begehrt.

Und was ist das „Neue"? Woher kommt es?

Als Richard Wagner ausrief: „Kinder, schafft Neues und immer Neues!", meinte er damit gewiß nicht neue Moden. Dafür hatte er unsere modesüchtige und unpersönliche Epoche viel zu tief durchschaut. Das Neue, das wir erwarten, kann immer nur die Persönlichkeit bringen, die, selbst zum Geistigen vorgedrungen, wieder den Anschluß an den tiefsten, einzig lebenserneuernden Quell der Menschheit gefunden hat, der aus dem religiösen Erleben strömt. Die tiefe Menschheitssehnsucht, die sich in dem Wunsche nach Neuem äußert, was erstrebt sie anderes, als eine ewige, nie rastende innere Regeneration, in der der Mensch einzig eine Erfüllung seines Lebens erblicken kann. Soll die Kunst diesem inneren geistigen Bedürfnis entgegenkommen, dann muß sie diese positiven erlösenden Menschheitskräfte in sich tragen. Diese Kunst ist notwendig, weil sie berufen ist, die offensichtliche innere Not unseres Zeitalters wenden zu helfen. Die Kunst, die aus dem Willen zum Erfolg entstanden ist, in welcher der Künstler sich selbst und die Masse betrügt, vermehrt die innere Not, die geistige und seelische Verwirrung nur. Sie ist nicht nur nicht notwendig, sondern schädlich. Wir müssen von der Mode auf geistigem Gebiete loskommen, zugunsten des wahrhaft Neuen und Lebenserneuernden. Die Masse ist immer passiv und läßt sich auch von guten Einflüssen leiten. Jeder, der an verantwortlicher Stelle steht, hat sein Teil zur Erneuerung des geistigen Lebens beizutragen. Er ist verpflichtet, an der großen Arbeit mitzuwirken, die die Masse langsam wieder zu einem Volke veredelt und uns damit wieder eine Kultur schafft.

Geben wir uns doch nicht der Täuschung hin, daß wir tatsächlich äußerlich bestehen können ohne Kultur, d. h. ohne ein inneres gemeinsames Leben auf religiöser Grundlage, das, von der politischen Sphäre losgelöst, aus dem einzig unerschöpflichen Quell seine Nahrung zieht. Gerade das deutsche Volk im Herzen Europas hat die Mission, mit dem Beispiel der geistigen Erneuerung dem ganzen Erdteil den Weg dazu zu zeigen. Ehe sich aber der Einzelne nicht von der Mode losgesagt hat, werden wir nicht zu dieser uns so notwendigen Tat der geistigen Regeneration fähig sein. Denn diese ist das individuellste und persönlichste Erlebnis, das es gibt. Wehe uns, wenn wir auf dem eingeschlagenen Wege weitergehen! — Alles Zeitliche erschöpft sich. Der Kreis der Mode schließt sich nur zu bald. Dann kann ja die letzte, unmöglichste Mode, das Genie, aktuell werden. Der Anfang dazu ist ja schon gemacht. „Hamlet im Frack" ist ja nur Symbol. Dann haben wir uns aber auch den letzten Weg zur inneren Befreiung abgebrochen, durch die wir allein den Namen Mensch verdienen, und Famulus Wagner wird den Thron des Lebens besteigen. Was wir von seiner Herrschaft zu erwarten haben, zeigt uns Goethe in genialer Weise in seinem Werke — das wir ja alle kennen.

Zwiegespräch: Wie denken Sie über Richard Wagner?

Gehalten zwischen Dr. Alfred Heuß und Dr. Ernst Latzko am Mitteldeutschen Sender (13. Februar).

H.: Das trifft sich ja ganz schön, Hr. Latzko, daß wir uns einmal über Richard Wagner und seine Stellung in der Gegenwart unterhalten können!

L.: Ja, das finde ich auch. Zudem zwingt ein Blick auf den Kalender zum Nachdenken. In drei Jahren soll die musikalische Welt den 50. Todestag Richard Wagners feiern. Man wird bei dieser Gelegenheit die meisten seiner Werke in neuer Aufmachung dem Publikum vorführen, man wird aber auch in Wort und Schrift zum so und so vielten Male zu dem

Problem Wagners Stellung nehmen. Vielleicht führt dieser Tag eine reinliche Scheidung der Geister herbei, vielleicht zwingt er zu einem Farbebekennen da, wo heute noch ein um die Dinge herum Reden oder ein über das Ziel hinaus Schießen an der Tagesordnung ist.

H.: Na, Hr. Latzko, hinsichtlich reinlicher Scheidung der Geister brauchen wir uns doch wirklich nicht zu beklagen, sofern es an ausgesprochensten Antiwagnerianern heute keineswegs fehlt. Und an Deutlichkeit lassen diese, wie Sie wissen werden, nichts zu wünschen übrig.

L.: Dennoch kann ich mich bei Betrachtung der heutigen öffentlichen Meinung über Wagner nicht des Eindrucks erwehren, daß sie eine gewisse Ähnlichkeit mit der beim Bekanntwerden der großen Wagnerschen Musikdramen hat. Hier wie dort ein Schwanken zwischen Pamphlet und Panegyrik. In der Mitte, um die Jahrhundertwende dagegen ein fast allgemeiner Wagnertaumel. Beides hat etwas Ungesundes, Übertriebenes, ich möchte fast sagen Hysterisches an sich. Es scheint, als ob die bis aufs Höchste gesteigerte Subjektivität des Wagnerschen Kunstwerkes, seine Abhängigkeit von Superlativen und Gefühlsüberhitzungen eine ruhige, nüchterne Beurteilung ungemein erschwert. Ich schlage darum vor, daß wir nicht erst den 50. Todestag abwarten, sondern schon heute versuchen, uns darüber klar zu werden, ob in dem Wagnerschen Kunstwerk etwas Problematisches steckt und, wenn ja, wo es zu suchen ist.

H.: Problematisch! Das ist ein schwierig zu behandelnder Begriff. Man müßte ihn zunächst genau bestimmen und dann käme es erst noch sehr auf den Betreffenden an, der etwas problematisch findet. Ist dieser selbst ein Problematicus, so wird unter seinen Händen selbst das Festeste problematisch. Sie meinen aber sicher, ob nicht gerade für unsre Zeit, die ja reichlich problematisch ist, auch Wagner, wie, nebenbei gesagt, die ganze Oper, zu einem Problem geworden ist?

L.: Allerdings.

H.: Nun, dann werden wir sicher auch darüber einig sein, daß Wagner um die Jahrhundertwende weit weniger problematisch wirkte als heute. Man empfand ihn damals immerhin als eine gewisse Einheit — wirkliche Einheit gibt's ja in Deutschland überhaupt nicht —, eine Einheit, die zu einem guten Teil von der B e g e i s t e r u n g getragen sein mochte, die seinem Kunstwerk entgegengebracht wurde. Gab's doch auch damals kaum einen Komponisten, der nicht irgendwie seine Sprache redete. Die heutige Jugend hat ja kaum eine Vorstellung mehr, wie Wagner damals wirkte und wie sich sozusagen alles zu seinem Kunstwerk drängte. Sie begreift es auch wohl kaum, daß wir junge Leute, um uns Plätze vor allem für den „Ring des Nibelungen" zu sichern, uns frühmorgens, um 4 und 5 Uhr schon, vor den Theaterkassen aufstellten und es schließlich doch noch zu einem Kampf kommen konnte. Ja, um den Nibelungenring wurde damals schon v o r dem Theater gekämpft. Sicher, Derartiges wiederholt sich in dieser oder jener Art immer, heute werden ja gelegentlich K i n o s gestürmt! Was aber viel wichtiger ist: An zahlreichen Erlebnissen aus dieser Zeit läßt sich ausführen, wie Wagners Kunstwerk, man kann kaum anders sagen, mißbraucht wurde. Es wurden geradezu Gefühlsorgien gefeiert, Wagner wirkte auf das damalige Geschlecht berauschend, auf die einen, um die äußersten Gegensätze zu nennen, ekstatisch, auf die andern physisch; g e i s t i g e B e s o n n e n h e i t f e h l t e. Es kommt nun aber bei allem Derartigen immer auf beide Teile an: Der W e i n z. B. ist eine der herrlichsten Gaben dieser Erde. Der eine trinkt ihn, dem eigentlichen Sinn des Weines entsprechend, er wird froh belebt, der Wein schlägt ihm sogar geistiges Feuer aus den Adern, der andere aber läßt sich unterjochen und liegt schließlich besinnungslos unter dem Tisch. Wer ist nun schuld, der Wein oder — der andere? Sie sind doch hoffentlich nicht für Prohibition, dieser menschenunwürdigen Beschränkung der persönlichen Freiheit?

L.: Das natürlich nicht. Was die Wagnerbegeisterung betrifft, so habe auch ich eine solche Periode in meiner Jugend durchgemacht wie wohl fast alle jungen Musiker der damaligen Zeit. Und auch in meiner Kapellmeisterpraxis war die erste Berührung mit dem Werk Wagners ein Erlebnis seltenster Art. Aber das alles kann mich nicht davon abhalten, einzubekennen, daß es heute nicht mehr so ist. Allerdings, geändert hat sich nur die Zeit, nicht die Bedeutung des Wag-

nerschen Kunstwerkes. An ihr zu zweifeln ist Torheit und vollkommene Verkennung der historischen Zusammenhänge. Sein Gesamtkunstwerk mußte kommen als logische Zusammenfassung aller jener Bestrebungen, die die deutsche romantische Oper etwa seit Webers „Euryanthe" betont hatte.

H.: Das freut mich sehr, daß wir gerade in dieser, der Grundfrage, einig sind. Es könnte mir auch nicht einfallen, darüber zu streiten, ob Wagner nicht eines der großartigsten Genies gewesen ist, die es in der deutschen Kunst gibt. Selbst ein Nietzsche, der an Wagner litt und von innen heraus zu seinem schärfsten Gegner werden mußte, hat dies nie bestritten. Über die Artung von Wagners Genie, freilich, da läßt sich streiten und wird vermutlich immer gestritten werden. Mir geht's übrigens so, daß ich diesen Mann und sein Werk, je älter ich werde, immer geheimnisvoller und unerklärlicher finde. Das mag auch damit zusammenhängen, daß ich mich nie, wie es bei den meisten Antiwagnerianern der Fall ist, an ihm „übereffen" habe, was wieder darauf beruht, daß ich zum Ausgleich Wagnerschen Wesens auch meine sonstigen Götter hatte. Wenn auch Sie betonen, daß die Entwicklung auf einen Künstler hinarbeitete, der all' die seit dem 18. Jahrhundert, etwa von Herder an, sich äußernden Bestrebungen zur Schaffung eines Gesamtkunstwerks zusammenfaßte, so geht Wagner als Gesamterscheinung doch weit über das hinaus, was erwartet werden konnte. Es ereignete sich ja schließlich doch etwas ganz Unerwartetes, etwas, womit nicht gerechnet werden konnte, weil es überhaupt noch nie in Erscheinung getreten war: die dichterische und musikalische Begabung in ein und demselben Künstler. Und dies in einer ebenso grundsätzlichen wie großartigen Veranlagung! Sehen Sie, Weber war auf eine derart mäßige Mitarbeiterin wie die Chezy angewiesen, unmöglich konnte es etwas nur in kleinerem Format Ganzes geben. E. Th. Hoffmann aber, der als Musiker überhaupt nicht ausreichte und Dichter war, verfaßte sich seinen Undinentext nicht einmal selbst. Wie weit ist das schließlich alles noch von Wagner entfernt! Nach ihm haben ja viele Opernkomponisten bis auf den heutigen Tag ihre Texte selber verfaßt — denn der Mensch ist, wenn ihm einmal etwas vorgemacht wird, sehr geschickt! — Aber das alles sind doch, mit ganz wenigen Ausnahmen, weiter nichts als mehr oder minder talentierte Erzeugnisse. So ist für mich Wagner, weil er in dieser Größe gar nicht vorausgeahnt werden konnte, einfach ein Wunder, nicht mehr und nicht weniger. Und dabei habe ich noch nicht ein Wort über seine Musik gesagt. Indessen, was soll's! Wagner ist heute — zu seinem Glück vielleicht — zurückgedrängt, wie schon der Spielplan zeigt.

L.: Wirklich, finden Sie? Ich finde, daß heute noch viel zu viel Wagner aufgeführt wird. Noch einmal: Alles, was Sie eben über die Bedeutung Wagners ausgeführt haben, unterschreibe ich. Und trotzdem halte ich es wieder für eine Verkennung der historischen Zusammenhänge, zu behaupten, daß diese Bedeutung für unsere Zeit die gleichen Konsequenzen haben muß wie für das letzte Drittel des vergangenen Jahrhunderts. Wagner ist, um ein oft mißbrauchtes und leider noch öfter mißverstandenes Schlagwort zu gebrauchen, unzeitgemäß geworden.

H.: Unzeitgemäß! Ja und nein! Doch erklären Sie sich doch ein wenig näher darüber. Das mit dem Zu-viel-Wagner könnte ich jedenfalls nicht unterschreiben, schon aus der einfachen Erwägung nicht, weil sich der Spielplan im ganzen doch auf Grund von Angebot und Nachfrage regelt. Aber dies beiseite gesetzt, erklären Sie mir lieber, warum Sie Wagner unzeitgemäß finden!

L.: Sehen Sie, ich glaube, der Erste, der behauptete, daß seine Werke in die Gegenwart nicht passen, wäre Wagner selbst. Hat er sich nicht schon zu seinen Lebzeiten gegen die Übernahme seiner Werke in den regelmäßigen Spielplan gesträubt? Glaubte er nicht, für ihre Wiedergabe ein eigenes Festspielhaus nötig zu haben? Ging die Bayreuther Idee nicht von dem Grundgedanken aus, daß seine Werke nicht Zerstreuung bringen, sondern im Gegenteil höchster Sammlung bedürfen, einer Sammlung, die nur völlige Loslösung vom Betrieb der Großstadt bringen kann? Ist eine solche Einstellung in unserer raschlebigen, unruhigen Zeit überhaupt noch möglich?

H.: Ich kann Ihre Gründe eigentlich nur so weit anerkennen, als es die von Wagner selbst geäußerten betrifft, wobei aber noch dies und jenes zu bemerken wäre. Wagner war, wie Sie mit Entschiedenheit hervorheben, gegen jede spielplanmäßige Einstellung und Ausnützung vor allem seiner späteren Werke. Vom „Ring des Nibelungen" glaubte er, zumal nach den in Bayreuth gemachten Erfahrungen im Jahre 1876, auf das bestimmteste, daß es so gut wie ausgeschlossen sei, ihn auf gewöhnliche Theater zu verpflanzen. Es ist aber fast ergötzlich, zu verfolgen, wie ihm der Leipziger Angelo Neumann das Werk förmlich aus den Händen wand, um es dann nicht nur in Leipzig, sondern in der halben Welt zur Aufführung zu bringen, und — Wagner mußte zugeben, dieser Tausendsasa habe die Sache nicht schlecht gemacht. Schließlich wußte Wagner selbst am besten, daß auch bei günstigsten Verhältnissen — ich denke da an eine wirklich umfassende Ausgestaltung des Stipendienfonds für den Besuch der Bayreuther Festspiele seitens Unbemittelter — die Bayreuther Festspiele nur für verhältnismäßig sehr wenige in Betracht kommen konnten, ihr Zweck aber gerade auch darin bestand, Musteraufführungen von stilbildender Kraft zu bieten. Und tatsächlich, in der Zeit einer ausgeprägten Wagnerpflege haben wir nicht nur an großen, sondern etwa auch mittleren Theatern Wagner-Aufführungen gehabt, die sich immerhin neben Bayreuth einigermaßen sehen und hören lassen konnten. Jedenfalls Besseres, als was heute nicht selten an sog. ersten Opernbühnen geboten wird. Freilich, Bayreuth bleibt Bayreuth, weil noch Dinge mitsprechen, die mit den Aufführungen als solchen nichts Unmittelbares zu tun haben. Ich glaube auch, daß wir Bayreuth bei unsrem Gespräch aus dem Spiel lassen, schon deshalb, weil es einen Wagner ja schließlich auch ohne Bayreuth gäbe.

L.: Sicher ist das Problem Bayreuth nicht identisch mit dem Problem Wagner. Ich wollte ja nur darauf hinweisen, unter welchen Bedingungen Wagner selbst seine Werke geboten und aufgenommen wissen wollte. Aber abgesehen davon, wie viele Menschen gibt es heute, die Zeit haben, fünfstündige Theateraufführungen zu besuchen? Wie viele von diesen haben aber noch dazu die innere Muße, die notwendig ist, das Transszendentale in Wagners Kunst, also das nicht an der Oberfläche Liegende zu erfassen und zu genießen? Weiter, wie viele Auserwählte gibt es in dieser betont unsentimentalen, nüchternen, sachlichen Zeit, die sich für diese Potenzierung des Gefühls begeistern können? Nein, nein, das sind Gegensätze, die sich kaum überbrücken lassen, die erst dann verschwinden werden, wenn eine neue Zeit neue Bedingungen des Kunstgenusses geschaffen haben wird.

H.: Halloh, Herr Latzko, Sie leeren da gleich einen ganzen Korb mit Gründen aus, die alle nahelegen sollen, daß Wagner für unsere Zeit so gut wie unmöglich ist! Soweit sie einer Kritik standhalten, geschähe es lediglich im Hinblick auf das heutige Deutschland und auch hier nur in, sagen wir, Auswahl. Im Ausland — und bei einem Wagner, bei seiner Weltbedeutung wird doch wohl ein Blick auf dieses geworfen werden müssen — im Ausland ist die Stellung zu Wagner vollkommen anders und Sie werden es mir glauben, daß man dort, sei es in Paris oder London, in Italien, Süd- oder Nordamerika, von Ihren ganzen Gründen kaum etwas verstehen würde, obwohl man schließlich auch dort in der modernen Zeit lebt. Den stärksten Eindruck von Ihren Gründen macht auch auf mich, daß Deutschland nicht mehr die nötige Zeit finde, über das Tiefere, das hinter der Erscheinung Liegende, kurz das Symbolische bei Wagner nachzudenken. Vielleicht haben Sie hierin auch mehr recht, als man es zugeben will. Wir wollen dann aber nur hoffen, daß uns weder ein Franzose noch ein Engländer zuhört. Der Deutsche hat keine Muße mehr, über tiefere Fragen nachzudenken! Heute, zudem beim 8-Stundentag! Sacra, da wären wir im höheren Sinn glattweg erledigt! Hören Sie einmal Folgendes: Letzthin schreibt mir mein Mitarbeiter aus Bologna, daß z. Zt. in dieser Stadt, nun raten Sie mal, welche Oper „das" Werk sei, — „Siegfried", ausgerechnet „Siegfried", der in Deutschland vielfach als langweilig gilt! Der Durchschnittsdeutsche frägt, wie denn der Italiener diesen urgermanischen Vorwurf verstehen, nein, sogar Feuer an ihm fangen kann! Ich sage, daß heute selbst der Durchschnittsitaliener etwas von der gewal-

tigen Symbolkraft Wagners versteht, er z. B. in dem Schmieden des Siegfriedschwertes nichts anderes als das Schmieden, das Gründen eines neuen, starken Staates erblickt! Wir sind also bereits so weit, daß Wagner anderen Völkern starke Sinnbilder gewährt, während wir mit ihnen nichts mehr anfangen können, schon aus Zeitmangel nicht! Damit könnte wohl auch zusammenhängen, daß ein Ernst Toller erklären konnte, das Heldenideal sei das dümmste aller Ideale und ähnlich lautend ein Kurt Weill, daß die Zeit der Helden in der Oper vorüber sei. Ich muß da fast annehmen, daß Ihre Gründe, Wagner sei für unsere Zeit unmöglich, aus der gleichen Gegend wehen. Freilich, was soll da, wenn es sich durchgängig wirklich so verhielte, ein Wagner, aber auch ein Schiller, Kleist und auch Goethe! Mehr oder weniger sind sie alle unzeitgemäß, und Wagner befindet sich demnach in sehr guter Gesellschaft. — Was denn auch nicht außer acht gelassen werden darf, sondern mit allem Nachdruck ins Auge zu fassen ist: Deutschland mit seinen reichverzweigten kulturellen Schichtungen und seiner immer wieder aufs Persönliche hinzielenden Weltanschauung darf denn doch unmöglich auf einen einzigen Nenner gebracht werden; das käme nichts als einer Vergewaltigung gleich. Da nun Wagner aber doch einmal von breiten Kreisen verlangt wird, wollen wir den Spielplan im Hinblick auf besondere Schichten nicht noch mehr „vereinfachen".

L.: Ich weiß nicht, ob nicht ein viel allgemeineres, viel zwingenderes Moment Ihren eben geäußerten Einwand zunichte macht. Für mich ist nämlich der ausschlaggebendste Grund für Wagners Unzeitgemäßheit die Tatsache, daß seine Kunst eine ausgesprochene Kunst des Wohlstands ist. Meiner Ansicht nach war es kein Zufall, daß erst ein königlicher Mäcen sich finden mußte, um alle Wagner entgegenstehenden Hindernisse aus dem Wege zu räumen. Es war ebensowenig ein Zufall, daß erst der siegreiche Krieg vom Jahre 1870 die Verwirklichung der Festspielidee und damit den vollen Sieg des Wagnerschen Kunstwerkes gebracht hat. Das war die Sphäre, in der dieses Kunstwerk gedeihen konnte, alle diese Momente gehören zu ihm ebenso organisch wie seine dichterischen und musikalischen Bestandteile. Sie werden lebendig in den außerordentlichen Mitteln, deren Wagners Werk zu seiner vollkommenen Wiedergabe bedarf, in den riesigen Orchestern, den gewaltigen Chormassen, wenn Sie an „Rienzi", „Lohengrin", „Meistersinger", „Götterdämmerung" oder „Parsifal" denken, den unerhörten physischen und psychischen, schauspielerischen und gesanglichen Ansprüchen an die Darsteller und nicht zuletzt in den zum Teil bis heute nicht restlos gelösten szenischen Anforderungen. Und dieser Reichtum an äußeren Mitteln wird bestimmend für das innere Wesen des Wagnerschen Kunstwerks, setzt sich dort um in jenes berauschende Melos, jene wollüstigen Harmonien, jene üppigen Orchesterklänge, in jene phantastischen Bühnenbilder mit ihrer Kulissenpracht und ihrem Requisitenreichtum, die uns einst so willig gefangen genommen haben. Aber die jetzige Zeit ist gewaltig anders geworden. Mäcenatische Betätigung liegt ihr sehr ferne und sie seufzt unter den wirtschaftlichen Folgen eines verlorenen Krieges. Ist es da nicht natürlich, daß Menschen, die die Schrecken des Feldzuges mitgemacht haben, die jetzt tagtäglich die Qualen der Armut und Verelendung am eigenen Leib erfahren müssen und deren Blick geschärft wurde für das Wesentliche des Lebens, daß alle diese dem Pathos von Wagners Melodik, dem Reichtum seiner Vorhaltakkorde, dem Prunk seines Orchesters nicht das gleiche Verständnis entgegenbringen können wie der mehr oder weniger saturierte Vorkriegsbürger?

H.: Ja, das ist denn auch so ein moderner Begriff: Wagner als Vertreter einer Kunst des Wohlstandes! Ein winziges Körnchen Wahrheit mag darin vielleicht — ich bezweifle es — enthalten sein, selbst wenn wir uns bewußt sind, daß Wagner sein Kunstwerk zum größten Teil vollendet oder doch in Angriff genommen hatte, ohne daß ein König Ludwig in Sicht war oder das Deutsche Reich winkte. Jedenfalls könnte ich diesen Grund als kritischen Einwand unmöglich gelten lassen, und zwar aus so vielen Gründen, daß ich eine halbe Stunde brauchte, um sie nur einigermaßen entwickeln zu können. Zunächst weiß man heute gar nicht mehr oder will es in gewissen Kreisen nicht mehr wissen, in welch einfachen Verhältnissen das Deutschland der 70er Jahre bis in erste Kreise hinein lebte. Und gar noch üppiger Wohl-

ſtand! Wie ſchwer denn auch die finanzielle Gründung Bayreuths wurde, kann bei den Biographen Wagners oder ihm ſelbſt nachgeleſen werden. Sehen Sie aber Folgendes: Für den Umbau des Berliner Opernhauſes ſind 16 oder 18 Millionen ausgegeben worden, der jährliche Zuſchuß für die Berliner Bühnen beträgt 10 Millionen. Bayreuth war demgegenüber eine billige Angelegenheit. Und da ſage ich denn auch gleich Folgendes: Daß wir in Deutſchland ſo viel für die Theater ausgeben, und zwar auch in ſcharfem Gegenſatz zu dem heute wieder reichſten Land Europas, zu Frankreich, das haben die deutſchen Theater vor allem Richard Wagner zu verdanken, der ſein ganzes Leben daran ſetzte, der Kunſt, und zwar gerade der dramatiſchen, eine führende Stellung im Kulturleben Deutſchlands einzuräumen. Unſre ſog. Prominenten, ſeien es erſte Sänger, Kapellmeiſter oder Intendanten, die Rieſenſummen im Vergleich zu früher beziehen, müßten m. A. nach jeden Morgen auf den Knien ein halbſtündiges Dankgebet an Richard Wagner richten, weil er es war, der ihnen zu ihrem, wie wollen wir ſagen, Exiſtenz-M a x i m u m verholfen hat. Noch unmittelbar vor dem Krieg ſah's auch hier erheblich anders aus, denn damals war Deutſchland, oft leider an falſcher Stelle, bei allem Wohlſtand ein ſparſames Land. — Überhaupt aber, was ſind das für künſtleriſche Kriterien: Eine Kunſt des Wohlſtands! Schmeckt's nicht ein bißchen nach Spießbürgertum? Sie halten auch einer einfachen hiſtoriſchen Kritik nicht ſtand. Nur ein kleines Beiſpiel: Nach dem 30jährigen Krieg war Deutſchland wirklich ein ſehr, ſehr armes Land. Sehen Sie ſich da aber einmal Kirchenmuſiken damaliger Thomaskantoren wie Schelle an: 3- bis 4chörig, 24 Stimmen, eine Bläſer-Üppigkeit, als lebte man wie Gott in Frankreich. Das lag nun einesteils in der Entwicklung, vor allem aber daran, w i e dieſe Muſiker, auch ein Sebaſtian Bach — denken Sie an die doppelchörige Matthäuspaſſion — ihre Vorwürfe ſ a h e n. Wenn Wagner für den „Ring des Nibelungen" 8 Hörner verlangt, ſo verlangte es eben der V o r w u r f, in den gleichzeitigen „Meiſterſingern" kam er ſo ziemlich mit dem ſpäteren Beethoven-Orcheſter aus. Wie Mozart von ſeinen, nur nicht mit dem Wohlſtand in Verbindung gebrachten Werken ſagte: Keine Note zu viel, weil er jede künſtleriſch verantworten konnte, ſo hätte Wagner ſagen können: Keine Note, kein Inſtrument, auch kein — wollüſtiger Akkord zu viel. Wenn Sie Wagner als einen Künſtler mit ſtarken barocken Elementen hinſtellen, nun, dann läßt ſich darüber reden und ich bin ganz dabei. Barock iſt aber ein allgemeiner Kunſtbegriff, bezieht ſich auf das Überlebensgroße und hat mit äußerem Wohlſtand unmittelbar auch nicht das Mindeſte zu tun.

L.: Trotzdem ſtehe ich auf dem Ihnen wahrſcheinlich ketzeriſch erſcheinenden Standpunkt, daß Wagner heute noch viel zu viel aufgeführt wird. Nach der letzten Opernſtatiſtik von Profeſſor Altmann haben in der Spielzeit 28/29 1630 Aufführungen Wagnerſcher Werke auf deutſchen Bühnen ſtattgefunden gegenüber 1576 im Jahre vorher. Damit ſteht Wagner noch immer an der Spitze aller in Deutſchland aufgeführten Autoren. Wenn ich ſage, daß das zuviel und nicht gerechtfertigt iſt, ſo will ich damit nicht Wagners einzigartige Stellung in der Muſikgeſchichte antaſten, ſondern im Gegenteil zu ihrer Erhaltung beitragen. Denn zu den eben ausgeführten Gründen, aus denen das heutige Publikum dem Wagnerſchen Kunſtwerk nicht vorurteilslos gegenübertritt, kommt ja noch die keineswegs gering zu veranſchlagende Tatſache, daß dieſes Kunſtwerk dem Publikum meiſtens gar nicht in einer entſprechenden Geſtalt geboten wird. Der fortwährende Wechſel der ſtiliſtiſchen Strömungen in den letzten Jahrzehnten hat die Wagner-Interpretation nicht unbeeinflußt gelaſſen, man verſucht Erkenntniſſe, Errungenſchaften der jüngſten Zeit auch ihr dienſtbar zu machen. Jede Neueinſtudierung eines Wagnerſchen Werkes läßt dieſe Experimentierluſt, dieſes Taſten und Suchen, ganz beſonders auf ſzeniſchem Gebiet erkennen und jedes Werk, das nicht neu ſtudiert wird, iſt in rettungsloſe Schlamperei verſunken. Es iſt ein Zuſtand der Unſicherheit, den ich am liebſten mit Wagnermüdigkeit oder Wagnerfremdheit bezeichnen möchte und der meines Erachtens Wagners unwürdig iſt. Das ſchlagendſte Beiſpiel dieſer Wagnerfremdheit liefert aber zweifellos u n ſ e r e J u g e n d, deren weſentlichſter Eindruck beim Hören Wagnerſcher Werke — Langeweile iſt.

H.: Es ist mir sehr lieb, Herr Latzko, daß Sie gerade auf diesen Punkt zu sprechen kommen, denn er ist, wie alles, was die Jugend und gerade die gegenwärtige betrifft, sehr wichtig. Zu meiner Zeit hat man sich um uns junge Leute ziemlich wenig gekümmert, vor allem uns noch gesagt: Haltet den Mund, bis ihr was könnt und seid! Freilich, heute ist's anders, da wird um die Jugend förmlich geworben und ihr eine Bedeutung gegeben, für die starke und gesunde Zeiten auch nicht das geringste Verständnis aufgebracht hätten. Gerade auch die heutige Jugend bevorzugt eine — warten Sie, gleich fällt mir das richtige Gegenwartswort ein — eine schlanke Kunst, und da Wagner ja wirklich nicht zu den schlanken Musikern gehört, so wäre es von diesem Standpunkt aus ganz und gar nicht verwunderlich, daß unsre schlanke deutsche Welt und gerade die schlanke Jugend unmöglich viel für Wagner übrig haben könnte. Da Sie mich aber hinsichtlich des Ausdrucks „schlanke" und, als Gegensatz hiezu, „volle" Musik etwas verwundert ansehen, so werden wir ihn durch Hin- und Herfragen wohl etwas klären müssen. Mozart ist doch auch sicher Ihrer Ansicht nach —?

L.: Schlank.

H.: Und Beethoven?

L.: Breit und voll.

H.: Sehen Sie, da hätten wir gleich die Gegensätze. Und Haydn?"

L.: Schlank.

H.: Schubert? . . . Wohl am besten vollschlank! Weber aber doch wieder schlank, ebenso Mendelssohn! Schumann hingegen wieder voll! Bach? Unbedingt doch breit, voll, Händel — für mich wenigstens — mehr vollschlank. Reger aber?

L.: Sehr voll, fast dick!

H.: Na, sehen Sie, wie hübsch das geht! Weniger Meinungsverschiedenheiten als bei sonstigen Fragen. Nun, schließlich läuft dieser fröhliche Gegensatz auf den zwischen naiv und sentimentalisch im Schillerschen Sinn hinaus, so daß ganz wohl mit ihm in einer tieferen Bedeutung gearbeitet werden könnte. Also schön, unsre Jugend bevorzugt schlanke Musik, weshalb sie auch, was den vollen Bach betrifft, das Lineare, Schlanke, gegenüber dem Harmonischen, Vollen, dessen höchster Vertreter Wagner ist, bevorzugt. Das ist alles ganz schön, hängt von allerlei Strömungen ab, liegt also in der Entwicklung, das eine Mal mehr so, das andere Mal mehr so. Damit läßt sich aber doch nicht allein auskommen, so wenig man Bach lediglich vom linearen Standpunkt allein auch nur irgendwie gerecht würde. Haben wir denn etwa mit dem bloß linearen Bach einen schönen Kontrapunkt zustandegebracht? Ich wenigstens bedanke mich höchlichst für ihn. Ich frage aber weiter: Zeigt nun die heutige Jugend wirkliche Begeisterung für das geistig Schlanke in der Kunst? Fängt sie z. B. an einer „Zauberflöte", dem köstlichsten deutschen Opernwerk, wirklich Feuer und findet das Tiefe, Symbolische in neuer Ausprägung? Es sind doch meist ältere Jahrgänge, sicher nicht der „Jahrgang von 1902", wie er uns vorgestellt worden ist, die für Mozart begeistert sind. Denn was erblicken wir? In den letzten Jahren gerade auch hier in Leipzig eine Jonny- und 3 Groschen-Oper-begeisterte Jugend, von Werken also, mit denen wir vor dem Ausland aufs traurigste durchgefallen sind. Nun würde ich es nicht so bedenklich halten, daß unsre Jugend auf ein Werk wie „Jonny" hereinfällt, wenn sie zudem ihre sonstigen starken und echten Theater-Ideale hätte. Denn in der Jugend darf es chaotisch rumoren, darf Echtes und Minderwertiges mit dem Reiz des Neuen miteinander streiten, auf daß einmal eine erprobte Kunst- und Lebensanschauung erwächst. Wie soll dies aber möglich sein, wenn die Begeisterung für minderwertige Zeitkunst kein wirkliches Gegengewicht in einer solchen für große und bleibende Kunst findet? Welch geistig-seelische Verengung muß, zu allem hin, in künstlerischer Beziehung eintreten, wenn vor allem niedrig stehende Zeitkunst die jugendliche Seele erfüllt? Indessen heißt's auch hier unterscheiden! Denn auch die Jugend weist verschiedenste Schichtungen auf und wir wollen sehnlichst hoffen, daß einmal diejenige ans Ruder gelangt, die sich vor allem an großer und echter Kunst seelisch genährt und gestärkt hat, sei's nun schlanke

oder volle oder auch, was das Beste ist, an beiden, weiterhin aber, und das ist das Wichtigste, niedrigster Zeitkunst, wie wir sie heute erleben, mit jener Verachtung begegnet, die sie verdient. Doch wir müssen leider abbrechen, unsre Stunde hat geschlagen.

L.: Wenn es sich jetzt darum handelt, ein Resumé unserer Auseinandersetzung zu finden, so muß ich unwillkürlich an Brahms denken, der von der öffentlichen Meinung als Wagner-Antipode abgestempelt ist und der doch sich selbst einmal den „besten Wagnerianer" genannt hat. Jedenfalls von der Anschauung ausgehend, daß seine objektive Wertung Wagners mehr bedeute, als der damalige Taumel und alle kritiklose Begeisterung. In diesem Sinne möchte ich auch für meine Stellungnahme Ihr Verständnis erbitten, wenn ich jetzt mit dem Ergebnis schließe: Weniger Wagner! solange bis eine neue Romantik ihn von selbst wieder auf die Bühne holt. Daß diese Zeit kommt, ja, daß sie gar nicht mehr so fern ist, dafür mehren sich bereits die Anzeichen. Wer weiß, vielleicht erleben wir nach Händel und Verdi eine Wagner-Renaissance.

H.: Da kann ich mit der Einschränkung oder vielmehr Erweiterung einstimmen, daß Wagner wohl seiner Erscheinungsform nach Romantiker, seinem innersten Wesen nach aber zeitlos ist, tief verwurzelt in der Menschheit schlechthin. Als einem Überromantiker mithin mache ich deshalb seine zukünftige Stellung weit weniger von dem Aufkommen einer neuen, mehr oder weniger modischen und deshalb wieder vorübergehenden romantischen Welle abhängig als davon — denn Wagner ist so groß, daß er ruhig warten kann —, daß uns ein Geschlecht ersteht, das gerade im Gegensatz zu Wagners nachromantischer Mit- und Nachwelt, mit geistig gereinigter Kraft seinen Wagner sucht, und zwar deshalb sucht, weil sie ihn von innen heraus braucht. Und da wird sie etwas finden, was groß und herrlich, vor allem aber von tiefster Menschlichkeit erfüllt ist. Dieser neue Wagner wird erheblich anders ausschauen als der des letzten Jahrhunderts, von vielem befreit, woran sich nicht nur etwa unsre, sondern auch die frühere Zeit stieß. Sorgen wir also vor allem, daß wir uns selbst in bessere geistige Ordnung bringen. An Wagner wird's dann nicht fehlen.

Musikpädagogik im Rundfunk.

Vortrag im Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht am 28. 4. 1930 in Berlin, gehalten von Prof. Hermann W. von Waltershausen, Direktor der Staatl. Akademie der Tonkunst in München.

(Schluß.)

Wir müssen aber, um das Problem der musikalischen Berufs- und Dilettantenerziehung durch den Rundfunk von allen Seiten zu beleuchten, uns noch mit einer Frage auseinandersetzen, die gerade in der letzten Zeit sehr laut gestellt worden ist; wie verhält sich alles hier Ausgeführte zu der Berufstätigkeit der Privatmusiklehrer, zu der schweren Bedrohung, die dieser Stand durch die Gegenwart erfährt?

Daß eine große Ausbreitung musikpädagogischer Betätigung durch den Funk, die etwa Harmonielehre und Verwandtes einbezöge oder vielleicht über die hier gesteckten Grenzen noch hinausginge, eine wirtschaftliche Katastrophe und die letzte entscheidende für den Privatmusikunterricht heraufbeschwören würde, darüber können wir nicht im Zweifel sein. Man mache sich dies nur an einem ganz einfachen Beispiel klar! Wenn in einer Stadt zehn Lehrer leben, die Theorieunterricht geben können und im ganzen an werdenden Musikern und ernst beflissenen Dilettanten 200 vorhanden sind, und wenn man rechnet, daß 20 Schüler ungefähr dem einzelnen Lehrer ein Existenzminimum sichern, so kann man daraus leicht folgern, daß zehn Existenzen brotlos werden, wenn diese 200 Schüler nun ihre Unterweisung am Radio erhalten, die aus der benachbarten Großstadt von einem einzigen gesendet wird. Ähnliche Rechnungen

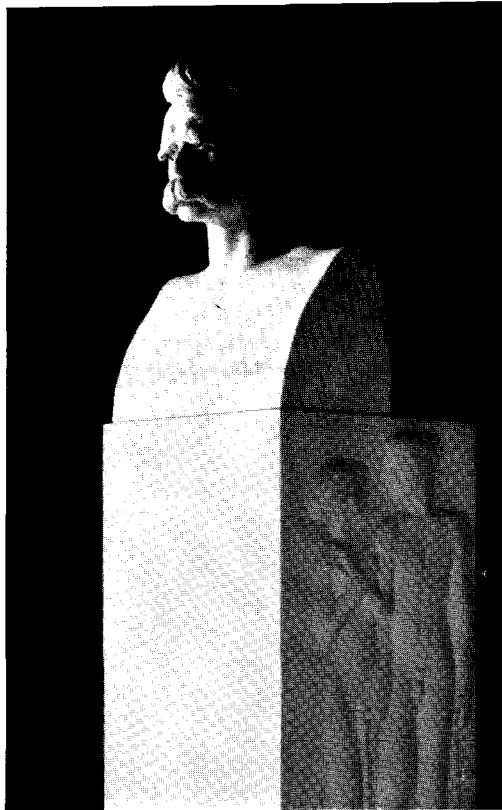
könnte man zu Dutzenden aufstellen. Durch gute Vorträge über Musik werden, wenn sie am Radio erfolgen, kaum irgendwelche Privatmusiklehrer geschädigt werden; im Gegenteil, die hier erfolgende Anregung wird ihnen vielleicht sogar Schüler zuführen. Aber überall, wo es auf den eigentlichen Musikunterricht hinausläuft, muß man die Verwendung des Radios als volkswirtschaftlich untragbar ansehen.

Nun könnte man gegen diese Feststellungen gewichtige Einwendungen machen. Zunächst einmal die, daß die Privatmusiklehrer allzuviel von wirtschaftlichen und zu wenig von ideellen Dingen reden, wenn sie den Rundfunk bekämpfen. Dadurch aber, daß sie das Wirtschaftliche in den Vordergrund stellen, ist noch nicht gesagt, daß andere Hintergründe nicht vorhanden sind. Es ist von manchen Seiten recht laut ausgesprochen worden, man solle doch die kleinen und mittleren Künstler und Kunstlehrer „vor die Hunde gehen lassen" und damit eine reinere Kunstatmosphäre herstellen. Wer solche Vorschläge macht, hat keine Ahnung davon, was Kultur ist. Denn sonst wüßte er, daß „prominent sein" hervorragen heißt und daß man nur hervorragen kann, wenn etwas da ist, über das man sich erheben kann. Mit einem anderen Wort, die Kultur und mit ihr auch die Kunst braucht ebenso wie alles andere im Leben seine soziale Schichtung in einer großen und weitverzweigten — sagen wir nun einmal — Zunftgemeinschaft. Wenn zwischen dem Publikum, sei es auch noch so musikbewegt, und einem Richard Strauß oder Furtwängler nicht noch etwas vorhanden ist, das vermittelt, das den gesunden Blutkreislauf garantiert, so sterben die Spitzen ab und werden sich überhaupt nicht mehr neu entwickeln. Die kleine und kleinste Klavierlehrerin hat in diesem Sinne ebenso ihre musikalische Mission wie ein Beethoven. Heute ist der dezentralisierte Rundfunk eine wirtschaftliche Stütze auch für die mittleren musikalischen Kräfte. Die Gefahr einer Vernichtung des breiten musikalischen Berufsstandes liegt in den Zentralisationsbestrebungen, die ihre Unterstützung bekanntlich noch durch die reichliche Verwendung der Schallplatte bei ihren Sendungen erfahren. Man muß sich hüten, den Kleineren die letzten Konzertiermöglichkeiten zu stehlen. Wenn man ihnen nun aber gar noch den Privatmusikunterricht an die Dilettanten nimmt (die Berufsausbildung entgeht ihnen zum größten Teil schon durch die Entwicklung der Musikhochschulen und Konservatorien), so ist es mit diesem Berufsstand und zugleich mit der Musikerschaft zu Ende.

Nun könnte man aber weiter einwenden, daß die Kunst und darüber hinaus die Entwicklung der gesamten Kultur sich verdammt wenig um das besondere Interesse von Einzelexistenzen oder auch von ganzen Berufszweigen kümmert. Wir wollen dahingestellt sein lassen, ob eine Entwicklung, wie wir sie hier skizziert haben, tatsächlich eine künstlerische wäre, oder ob sie nicht vielleicht einen Niedergang bedeuten würde. Das zu erwägen, wäre Aufgabe einer klugen und umsichtigen Kunstpolitik. Wie dem aber auch sei, keine künstlerische Entwicklung hat das Recht, außerhalb von ihr stehende künstlerische Dinge zu zerschlagen. Jede weise Kunstpolitik wird darauf bedacht sein müssen, dem Neuen Bahn zu schaffen und neben ihm das Alte zu erhalten. Wir können uns bei den großen Gefahren, die allem Geistigen von außen her drohen, den Luxus nicht gestatten, irgend eine geistige Erscheinung dem Untergang zu weihen, und sei es auch nur die jener vielgeschmähten und vielbelächelten kleinen Klavierlehrerin.

In einem anderen Zusammenhang hat der Leiter des Münchener Rundfunks, Dr. von Boeckmann, einmal, meines Wissens zum erstenmal, das kluge und feine Wort von dem „Schutz der geistigen Minderheiten" ausgesprochen. Man sollte dieses Wort mit goldenen Lettern an den Pforten jedes Kultusministeriums eingraben!

Wenden wir uns aber zu der dritten unserer Hauptfragen! Noch niemals, auch nicht etwa zu der Zeit, als die Musik durch die Kirche mit dem Volk noch viel unmittelbarer als je verbunden war, ergab sich eine Gelegenheit, derartig breite und weitverzweigte Massen für das Hören von Musik zu interessieren, wie durch den Rundfunk. Wird es nun möglich sein, und auf welchem Wege, hier wirklich ein musikhörendes und musikerlebendes Volk heranzubilden?



Max Klinger, Nietzſche-Denkmal

(Muſeum der bildenden Künſte in Leipzig)

David

Absalon

p dolce

p dolce

261. 24 Lin.

Georg Schumann, Partiturſeite aus „Abſalon und David“

Dramatiſch-burleske Szene für eine Alt- und Tenorſtimme mit großem Orcheſter

(Facſimile aus dem Manuſkript)

Vorläufig scheinen die Schwierigkeiten unüberwindlich. Wir wollen die bei den Sendegesellschaften so reichlich diskutierten Zuschriften nicht allzu tragisch nehmen. Der vielfach querulantische Zug in diesen Briefen (der natürlich keinesfalls die Regel ist) zeigt, daß man es doch zum großen Teil mit den Stimmen der Unzufriedenen zu tun hat, während die Zufriedenen oder Gleichgültigen still bleiben. Wenn die Tagespresse ihre Rundfunkkritik einmal voll ausgebaut haben wird, wird die Lektüre der Referate in den meisten Fällen ebenso als Ventil gegen persönlichen Expektorationsdrang dienen, wie auf anderen künstlerischen Gebieten schon längst. Aber man braucht ja nur die statistisch feststehende gesellschaftliche Schichtung der Rundfunkhörer zu überdenken. Da finden wir zunächst die hohen Ziffern aus den Kreisen der Arbeiterbevölkerung. Was führt diese an den Rundfunk heran? Wahrscheinlich sehr Verschiedenartiges. Die einen mögen Belehrung in Vorträgen, die anderen, aus einem allgemeinen Wissensdrang heraus, vielleicht sogar schon mehr, also bereits primitiv Künstlerisches suchen. Aber die größte Mehrzahl will nach des Tages Müh und Plage in den frühen Abendstunden und an den Samstagnachmittagen Erheiterung und Erholung nach ihrem Geschmack. Da ist ferner die Bauernschaft, die zum Teil aus praktischen Erwägungen, wegen landwirtschaftlicher und anderer lebenswichtiger Berichte, vielleicht zum kleineren Teil auch ähnlich wie die Arbeiterschaft durch den Wunsch nach Belehrung oder erheiternder leichter Muse zur Entrichtung der Rundfunkgebühr bewogen wird. Dazu kommt der Mittelstand in den Städten, der allerhand Interesse hat an den politischen und sonstigen Tagesnachrichten, an den Sportsberichten, an den Wetter- und Schneeprognosen, an der Stunde der Frau, an Unterhaltungskonzerten und amüsanten Sendespielen sowie an Komikerstunden. In diesen Kreisen bildet sich eine Auslese, die auf Grund geeigneter Schulbildung oder sonstiger geistiger Interessiertheit schwierigere Vorträge, Opernübertragungen und vielleicht einen Teil der ernsten Konzerte frequentiert. Es folgen die Bastler und Wellenjäger, die die 4. Stufe der Kadenz in Mailand, die 5. in Warschau und die abschließende 1. in London zu erhaschen suchen. Sie sind der Ruin aller Radiokultur. Folgen die Mondänen, die ein Radio haben, weil es zum guten Ton gehört. Eingeschaltet wird hauptsächlich, wenn die süße „jeunesse dorée" zwischen 10 und 12 Uhr nachts zu den Übertragungen aus dem Kaffeehaus ihre Tänze zelebriert. Endlich ist wohl auch ein kleiner Kreis vorhanden, der die künstlerischen und geistigen Spitzensendungen verfolgt und sich vielleicht sogar für tiefere Rundfunksprobleme interessiert.

Daß die zwangsläufige Buntheit der Sendungen, die durch solche Zusammensetzungen bedingt ist, einer planmäßigen Kulturarbeit außerordentlich feindlich gegenübersteht, braucht nicht erst ausgeführt zu werden. Leider steht und fällt aber anderseits jede Möglichkeit dieser Kulturarbeit mit der großen Teilnehmerzahl und der daraus resultierenden Finanzkräftigkeit der Sendegesellschaften. Was kann nun also unternommen werden, wollen wir dem gesteckten Ziele näherkommen?

Seien wir uns darüber klar: 99 Prozent der Hörer sind nicht imstande, Kunst anders als stofflich zu nehmen. Aber wir müssen hier doch Unterschiede machen, und zwar zwischen den Bildungsfähigen und denen, die wir von vorneherein verloren geben müssen. Man braucht nicht einmal Sozialdemokrat zu sein, um festzustellen, daß die letzteren nicht nur im Proletariat zu finden sind. Wir wollen aber auch nicht nach der anderen Seite hin übertreiben und feststellen, daß die proletarischen Kreise mit höherer geistiger Auftriebskraft auch noch klein sind. Daß aber hier eine fortschreitende Entwicklung auf dem Wege ist, beweist das große Anwachsen der Arbeitersängerbewegung, der Volksmusikschulen, der Volkshochschulen. Wie schwer die Arbeit auf allen diesen genannten Gebieten ist, wissen die Eingeweihten. Aber eines haben diese Hörer vor dem Publikum, wie es der Theaterdirektor in Goethes „Faust" mit so beißendem Spott charakterisiert, voraus: die Unverdorbenheit, Unberührtheit, Unblasiertheit und sehr oft auch die Ehrfurcht vor der geistigen Leistung.

Wir sprachen vom Stofflichen in der Kunst. Die Tatsache steht fest, daß der Primitive in

der Kunſt zuerſt immer nur den Stoff ſieht, und daß er ſehr langſam darüber zum Formgefühl oder gar zum Erfaſſen des Inhalts vordringt. Aus dieſem Umſtande erklärt ſich auch, daß der Film einen ſo breiten Erfolg gehabt hat. Er bietet ähnlich wie die Novelle der italieniſchen Renaiſſance dem ſich im Stoffhunger dokumentierenden niedrigen und ungeformten, aber deshalb doch irgendwie intenſiv vorhandenen Kunſtwillen breiteſter Schichten die gewünſchte Nahrung.

Was iſt nun auf muſikaliſchem Boden das Stoffliche? Dieſe Frage müſſen wir vor allem ſtellen, wenn wir uns klar darüber ſind, daß das Verhältnis des ungeſchulten Hörers zur Muſik nicht anders ſein kann als das des ungebildeten Laien zu den anderen Künſten. Eine Antwort iſt nicht ſo leicht zu finden. Ein Stoff, der die Phantaſie erregt, beweiſt damit ſeine Eignung zur Symbolbildung. Die Muſik beſteht aus Symbolen, die von der Phyſis abſtrahieren und ſich auf einem metaphyſiſchen Boden ausbilden. Um aber von der Phyſis zu abſtrahieren, muß auch der muſikaliſche Stoff von dieſer herkommen. Der primitive Hörer begreift am beſten Muſik, bei der er ſich etwas denken kann. Da ergibt ſich ohne weiteres, daß wir für den Ungeſchulten Muſik in einer Form geben müſſen, die zunächſt mit konkreten Begriffen in Verbindung bleibt, um ſich erſt langſam von dieſen zu emanzipieren, wenn genügend halbbewußte und unbewußte Aſſoziationen geſchaffen ſind. Wir müſſen alſo unſere volksbildneriſche Muſikpflege mit der Vokalmuſik und mit dem Melodram beginnen. Langſam werden wir dazu fortſchreiten können, abſolute Muſik zu bieten, wenn wir dazu einleitende Worte ſprechen, die noch einen konkreten Inhalt bieten.

Eine weitere phyſiſche, alſo ebenſo konkrete Wurzel der Muſik iſt alles, was mit dem Motoriſchen oder dem Vibrationsſinn zuſammenhängt. Der Primitive reagiert auf Muſik, die mit dem Wort in keiner Verbindung ſteht, am ſtärkſten, wenn ſie von intenſivem, aber einfach erfaßbarem rhythmiſchem Leben erfüllt iſt. Der ſchlichte Marſch oder Tanz reißt hin. Noch niemals allerdings konnten wir die Beobachtung machen, daß die Exotik des Jazz bei dem natürlichen und unverdorbenen Hörer Boden gefunden hat. Die Niggerrhythmen ſind wohl doch im weſentlichen eine — sit venia verbo — bourgeoiſe Angelegenheit.

Alſo, die menſchliche Stimme und ſtark fortreißende Rhythmik! Das dürfte bereits eine Baſis ſein. Nun ſtellen ſich uns andere Schwierigkeiten entgegen, die aus dem niederen Geſchmacksniveau entſpringen. Wir beſitzen hier aber auch einige Erfahrungen. Die ſchon erwähnte proletariſche Volksmuſikbewegung zeigt uns vielleicht heute ſchon klarer als die Arbeiterſängerbewegung, wie ſchnell eine unverdorbene und unberührte muſikaliſche Prädispoſition von der gefürchtetſten Form des Kitſches, von der Sentimentalität, weggezogen werden kann. Es wird vielfach behauptet, unſere Zeit komme dieſem Umſtand beſonders entgegen, da ſie überhaupt unſentimental ſei. Wir müſſen hier ein Fragezeichen machen. Der Film und ganz beſonders neuerdings der Tonfilm ſcheinen das Gegenteil zu beweiſen. Daß aber gerade in der Jugend, und zwar auch in der proletariſchen, ein ſehr beachtenswerter Zug zur Herbheit, Ehrlichkeit und Keuſchheit hervortritt, muß anerkannt werden. Alſo es kommt hier nur darauf an, ſolange man mit dem Unverdorbenen zu tun hat, d. h. mit dem, der das Blut der Sentimentalität noch nicht geleckt hat, daß man den ſentimentalen Kitſch gänzlich von ihm fernhält. Er wird ſehr bald Geſchmack an einer ſauberen muſikaliſchen Welt auch da finden, wo ſie ernſt iſt; auf dem Gebiet der heiteren Muſe vermögen wir durch deren rhythmiſche Kraft und durch die uralte Neigung des arbeitenden Deutſchen, muſikaliſche Erholungs- und Erfriſchungsſtunden zu ſuchen, viel leichter den Weg zum Guten und Wertvollen zu finden.

Gute Muſik für das gebildete Konzertpublikum zu ſenden iſt kein allzugroßes Kunſtſtück. Man braucht hierzu nur einen künſtleriſch fähigen Leiter, der geeignete Literatur und Künſtler auswählt, Monotonie der Programme vermeidet und einen guten Inſtinkt für das Funkakuſtiſche und ſeine Grenzen hat. Aber die ſogenannten Unterhaltungsprogramme aufzubauen, dazu gehört mehr. Mit dieſen ſteht und fällt aber die

ganze Zukunft der Funkmusik. Phantasie und eine enorme Literaturkenntnis sind hier erste Voraussetzungen. Eine weitere ist Geschmack, der sich viel bequemer an der höheren Musik betätigen kann als in der Auswahl der leichten. Unsere Musiker sollen sich doch einmal klar darüber sein, daß es von einer weiter schauenden ä s t h e t i s c h e n Warte aus nur prinzipiell stilistische, nicht aber graduelle Unterschiede zwischen einem Meistersingervorspiel und den „Geschichten aus dem Wienerwald" gibt. Mit Vorbehalt natürlich: das Wesen einer Kunst erschöpft sich nicht im Aesthetischen. Jedenfalls gibt es auch unter der leichten Musik, genau so wie in den Kreisen der schwereren, alle Abstufungen vom ödesten Kitsch über das Seichte, Halbwertige zum Gehaltvollen und sogar zu hundertprozentig Wertvollem. Wenn der Rundfunk ernsthaft um unser hier aufgerolltes musikpädagogisches Problem bemüht sein will, muß er den Mut und die Kraft dafür aufbringen, überhaupt keinen Kitsch mehr zu senden. Da wird zunächst eine Revolution in der bereits infizierten Hörerschaft entstehen. Aber auch diese wird vorbeigehen. Wegfallen muß zunächst alles P s e u d o v o l k s t ü m l i c h e. Ich kenne unseren bayerischen Sender am genauesten und möchte hier ganz besonders auf das Salontirolertum und Verwandtes hinweisen. Wir haben in Bayern noch ein echtes Volkslied und einen originalen Volkstanz. Ich wähle dieses sehr weit bekannte Beispiel, von dessen Art sich auch der Berliner ohne eine Reise in den Süden überzeugen kann. Dasselbe gilt aber von aller heimatlichen Volkskunst; neben dem Echten besteht da immer ein solches kitschiges Salontirolertum.

Erbarmungslos müssen wir auch gegen den sogenannten Schlager, sei er zum Singen oder Tanzen, vorgehen. Daß auch hier gelegentlich Echtes und Geradegewachsenes auftaucht, soll nicht bestritten werden. Solche neue G a s s e n h a u e r im guten alten Sinn sollen uns für die Sendung recht sein. Weg aber mit den Verherrlichungen des zum Bahnhof gerollten Käses, des kinderbeißenden Negers, mit dem Wadenzwicken beim Baden, mit dem von süßesten Tenören geflöteten Handküssen an Madame. Vor allem kommt es darauf an, dieser neuen Hörerschaft so früh wie möglich d a s g e s u n d e D i s t a n z g e f ü h l z w i s c h e n d e m E c h t e n u n d d e m T a l m i a n z u e r z i e h e n. Jazz und Niggersong, jawohl, solange es sich um Originalgut handelt! Kein vernünftiger Volksbildner wird sich gegen eine echte amerikanische Platte wehren. Aber unsere europäischen Surrogate sind zum allergrößten Teil unmöglich. Man baue vom Heiteren zum Ernsten auf, bringe einen bunten Wechsel zwischen Vokalem und rhythmisch stark bewegtem Instrumentalen und fange dann in religiösen Erbauungsstunden ganz leise mit J o h. S e b. B a c h und in der Unterhaltungsstunde mit dem P a p a H a y d n an; zuerst ein Menuett, dann einmal ein stark motorisches Finale, dann einmal einen der langsamen Sätze, zuletzt eine ganze Symphonie! Man vergesse nie, daß der Hörer den Tag über im Beruf entnervt wird. Was wir ihm senden, soll zu seiner Rekreation sein. Und da darf es vor allem nie langweilig werden. Man dosiere das Ernste und zum Nachdenken oder zur starken Gefühlskonzentration Zwingende vorsichtig. Man kann auch mancherlei Konzessionen machen, wenn man ein bestimmtes Niveau hält, unter das hinunterzugehen aber auf das Strengste verpönt bleiben muß.

Auf einen Umstand muß man bei allem Volksbildnerischen ganz besonders bedacht sein. Diese Hörer, mit denen wir es hier zu tun haben, sind außerordentlich mißtrauisch nicht nur gegen alles, was ihnen schulmeisterlich erscheinen mag, sondern ganz besonders gegen jede Dokumentierung irgend eines geistigen Hochmutes von Seiten einer durch Bildung bevorzugten Gesellschaftsschicht. Dazu kommt, daß wir es hier mit einer künstlerischen Frage zu tun haben und daß in der Kunst alles Lehrhafte oder Besserwisserische, wenn es unverhüllt und plump erscheint, das Wichtigste erdrosselt, nämlich die Phantasie, die gerade angeregt werden soll. Sobald also auf dem hier skizzierten Erziehungswege eine Absicht äußerlich in Erscheinung tritt, wird das sensible Instrument der Hörerpsyche verstimmt. Pädagogische Ziele auf künstlerischem Boden zu erreichen, ist wiederum nur durch eine selbständige produktive künstlerische Leistung möglich. Jeder erfahrene Kunstpädagoge weiß oder fühlt, daß er sein Ziel

am sichersten auf indirektem Wege erreicht, d. h. dadurch, daß er dem Lernenden nie unmittelbar das gibt, was an ihn herangebracht werden soll. Denn der Schüler muß, wenn er wertvolle innere Erkenntnis sich zu eigen machen soll, stets die Illusion haben, er habe sich selbst die Materie erarbeitet.

Einige Beispiele aus verschiedenen kunstpädagogischen Gebieten mögen die Methode erläutern. Wenn einem Beschauer Dürers Werk schwer eingänglich ist, so wird man vielleicht am schnellsten den Weg über dessen Graphik finden. Man wird aber nicht mit seinen eigenen Zeichnungen und Radierungen anfangen, sondern etwa von der dem Leben näherstehenden Moderne ausgehen, ja sogar von einem Kubin, und so von einem äquivalenteren Stofflichen aus zunächst einmal das Auge schulen. Oder ein Widerstand gegen Schiller wird durch die Beschäftigung mit Shakespeare zu überwinden sein. Die Beschäftigung mit dem naiven Dichter wird das Gefühl für den sentimentalischen wecken. Wir könnten die Reihe dieser Beispiele durch zahlreiche musikalische ergänzen. Für den Programmgestalter im Rundfunk ist eine erste Voraussetzung das feine Fingerspitzengefühl für die Angriffsflächen, die ihm seine Hörerschaft bietet, für die Pforten, durch die er Eingang zu deren Seelen findet.

Ein Wort noch über die vielfach hervortretenden Tendenzen, das neue Publikum durch die Musik der Gegenwart zu gewinnen. Ich bitte um Entschuldigung: sehr gern, wenn man uns diese Musik zeigt! Wo ist sie aber bis jetzt? Da, wo sie sich als solche geben will, erfüllt sie die vielgeforderten Voraussetzungen wahrer Volkstümlichkeit? Vorläufig scheint mir doch sogar Hindemiths Lehrstück bei allen Schönheiten im einzelnen vorwiegend eine Angelegenheit für Musiker zu sein. Und noch ein anderes ist zu berücksichtigen: alle Erziehung steht auf dem biogenetischen Grundgesetz, d. h. jeder Lehrgang ist eine abgekürzte Reihe der Erfahrungen und Erlebnisse unserer Vorfahren. Warum sollte es in der Musik anders sein? Die musikalische Jugendbewegung steht dieser Erkenntnis sehr nahe, wenn sie zunächst die Pflege der Musik unserer Urväter so stark in den Vordergrund stellt.

Man kann mit Fleisch, vegetarisch, rohköstlerisch, man wird vielleicht sogar bald mit Pillen ernähren können. Keine dieser Ernährungsweisen kann aber das Brot entbehren. Für den Musiker gibt es auch solches Brot: es heißt **das Volkslied.**

Daß man für unser Werk, dessen ersten Anfang man heute vielleicht nur andeuten kann, viel Zeit und, wie für jede Kulturarbeit, noch viel mehr Geduld braucht, steht uns vor Augen. Nur langsam wird sich Stein auf Stein setzen lassen. Vielleicht werden auch mehr als einmal, wenn unserem Volke neue schwere Erschütterungen nicht erspart bleiben, die aufgetürmten Mauern wieder zusammenstürzen. Noch sehr viel mehr Geduld brauchen wir aber, wenn wir an die letzte große Aufgabe der musikalischen Volksbildung herantreten, durch die Musik dem Volk und der Volksgemeinschaft Charakter zu geben.

Man spricht heute viel von Platos Ideen über die Musik, wie er sie in seinem „Staat" skizzierte. Ein solches letztes Einswerden von Staat und Musik ist wohl und bleibt vielleicht für alle Zeiten eine eben platonische Idee. Denn Voraussetzung für die Hoffnung auf ein Gelingen wäre doch wohl, daß die Weltgeschichte schon einmal sich wenigstens vorübergehend mit der Kurve der Musikgeschichte zu einem solchen Parallelismus verschmolzen hätte. Daß es in der Antike nicht so war, geht schon aus der Tatsache hervor, daß Plato seine Forderungen erhoben hat; Kulturforderungen werden immer nur dann aufgestellt, wenn sie nicht verwirklicht sind. Mag sein, daß die stark musikerfüllte griechische Tragödie auf kurze Zeit wenigstens in Athen eins mit dem Volke war. Wenn sie dies war, so konnte sie es nur aus kultischen Gründen sein. Am nächsten wurde denn auch später die Musik an die Volksgemeinschaft durch die Kirche herangeführt. Aber alle die vielen Phantasien über die ideale geistige Struktur des Mittelalters, die gerade von Führern der neuen und neuesten Musik so lebhaft ausgesponnen werden, sind und bleiben doch wohl romantische Phantasmagorien. Daß das Volkslied vielfach ein heimatgestaltender Faktor war, und zwar auf der ganzen Welt, steht fest. Aber die Kunstmusik ist eigentlich nur ein einzigesmal einen Augenblick wirklich Angelegenheit einer großen Volksbewegung und identisch mit einer solchen geworden: die begin-

nende Romantik mit Webers „Freischütz“ in der Zeit von Deutschlands Erneuerung nach den Freiheitskriegen. Wir wollen also zu diesem Thema nicht zuviel Worte machen; das Ziel steht uns allen vor Augen, aber doch, eben wie jede platonische Idee, in den Wolken.

Wir hatten vorher Zweifel ausgesprochen, ob die heutige zeitgenössische Musik und auch deren betont volksbildnerische Tendenz bereits irgendwelche Werbekraft für die breiteren Massen besäße. Die Zeit ist für die Lösung solcher Aufgaben noch zu intellektuell, wir werden nie Volksmusik, Hausmusik, Schulmusik usw. schaffen, nie eine Gebrauchsmusik im wirklich guten und lebendigen Sinn produzieren, wenn wir uns nicht von der Homunculusretorte des braven Famulus Wagner befreien. Wir **machen** zu viel Kultur und lassen ihr nicht das natürliche Wachstum, das wir jeder Pflanze und jedem Kristall zubilligen. Ganz ähnlich wird es sich wohl mit unseren Radioproblemen und den mit Volksbildungsideen eng verwandten Versuchen um eine stileigene Radiomusik verhalten. Daß der Rundfunk auf die Dauer nur dann Lebensmöglichkeit hat, wenn er seinen eigenen Stil findet, muß jedem Einsichtigen klar sein. Aber ein Stil läßt sich am wenigsten machen; er ist immer nur das Produkt einer geradegewachsenen natürlichen Kultur.

Über eines müssen wir uns aber trotzdem zuletzt rücksichtslos klar werden. Mit sorgfältiger Bewahrung kostbarer Tradition allein werden wir nie Musik und Volk zu einer Einheit machen. Das vermag nur der lebendige Schlag des Herzens, vermag nur die aus dem Tiefsten der Volksgemeinschaft heraus bewegte Singefreudigkeit der Gegenwart.

Nietzsche und die Musik.

Zum 25. August 1930.

Von Walther Krug, Schopfheim.

> Von Kindesbeinen an bin ich ein Liebhaber der Musik und auch jederzeit guten Musikern selber Freund gewesen ... Die guten Musiker sind alle Einsiedler und „außer der Zeit“ ...
>
> Musik ist bei weitem das Beste ...
>
> Das Leben ohne Musik ist einfach ein Irrtum, eine Strapaze, ein Exil.
>
> Ob schon je ein Mensch solchen Durst nach Musik gehabt hat?
>
> Hat man bemerkt, daß Musik den Geist frei macht?
>
> ... trotz alledem gibt es nichts, was mich eigentlich mehr anginge als das Schicksal der Musik.
>
> Ihre „deutsche Romantik“ hat mich darüber nachdenken lassen, wie diese ganze Bewegung eigentlich nur als Musik zum Ziel gekommen ist.
>
> Beethoven hat es besser gemacht als Schiller, Bach besser als Klopstock, Mozart besser als Wieland, Wagner besser als Kleist. Fr. Nietzsche.

Dreißig Jahre nach seinem Tode ist Nietzsche, stärker wirkend denn je, eine heilsame Kraft in dem gärenden Brodel heutiger Ideen, auch und vor allem in Dingen der Musik. Freilich, so ungekannt er war zur Zeit seines bewußten Lebens, so verkannt war er von dem Augenblick an, da die Welt die Augen auf ihn richtete und sich seiner annahm, von Freund wie Feind, und oft mehr noch von den Freunden.

Für den Musiker wird Nietzsche unter den großen Geistern stets als einer der Wenigen weiterleben, der ebenso klar wie tief in das Wesen der Musik hineingeschaut hat. Was er aber fühlte und erkannte — denn die Stärke seines Gefühls war der Schärfe seines Geistes ebenbürtig — vermochte er in Worte zu kleiden, deren Leuchtkraft und Fülle nicht nur in deutscher Sprache einzig dasteht.

Was dabei den Musiker immer wieder zum Nachdenken zwingen muß, das ist jener eigentümliche Gedanke einer „Musik des Südens“, wie Nietzsche ihn genannt hat, einer melodien-

reichen Musik, die er sich als Gegensatz zur deutschen, namentlich der romantischen, frei von der Schwere und dem Ernst deutschen Wesens, leicht, schlank, heiter und gleichsam tanzend vorgestellt hat. Was Nietzsche damit vorschwebte, kann man gedanklich, als Antithese, wohl begreifen. Ohne die Antithese aber und positiv genommen, wird der Komplex von Einsichten und Einfühlungen, um den es sich hier handelt, von dem begreiflichen Wunsche nach Melodie im alten Sinne vielleicht abgesehen, uns immer nur große Schwierigkeiten bereiten und statt Verständnis leicht Mißverständnis erzeugen, zumal wenn wir darangehen, ihn in die Wirklichkeit zu übertragen, in Fleisch und Blut zu verwandeln.

Nietzsche selbst hat als Beispiel dessen, was ihm vorschwebte, neben der Musik seines Freundes Peter Gast immer wieder Bizets „Carmen" genannt, ohne freilich uns damit Klarheit zu verschaffen. Was ihn an Gast bindet, ist so sehr aus höchst persönlichem Empfinden und Denken erwachsen, daß es dem Dritten nur schwer möglich wird, zu erkennen, was an dieser Musik nun für Nietzsche das Entscheidende gewesen sein mag. Das Beispiel von Bizets „Carmen" aber mit der eigentümlich verwegenen Mischung von Tragödie und Operette in dieser Musik kann uns nur verwirren. Und Nietzsches eigener Ausspruch, daß Bizet „als ironische Antithese gegen Wagner" zu betrachten sei, scheint zu bestätigen, daß er sein Lob „Carmens" tatsächlich nur als Antithese gegen Wagner gewürdigt wissen wollte.

Damit ist aber auch klar, was es mit dem Lob des Südens im Grunde auf sich hat. Auch der Süden ist lediglich Antithese, das heißt: es ist eben jener Süden, nach dem es die Deutschen seit je verlangt hat, die Heiterkeit des südlichen Himmels, die Klarheit der Formen von Landschaft und Kultur der südlichen Länder als Gegensatz und Gegenpol zu dem schweren, dunklen, wolkenreichen Norden mit der Vielfalt seiner Gestalten und Gebilde: der polyphone Mensch, den es nach dem harmonischen Menschen verlangt, musikalisch und nicht nur musikalisch gesprochen, der aber doch immer wieder in seine Heimat und in die Schwere, den Gedankenreichtum, in die Wolken und in die Polyphonie zurückkehrt, wie Goethe, wie Hölderlin und auch Nietzsche selbst dahin wieder zurückgekehrt sind und zurückkehren mußten, weil sie im Grunde Deutsche geblieben waren durch und durch, das heißt eben auch — Romantiker.

Vollends der Wunsch und Ehrgeiz mancher Kreise, Nietzsche auf dem Umweg über seinen Positivismus zunächst, dann über seine „moralfreie" Haltung und schließlich über jene Länder, deren Teil eine melodienreiche Musik des Südens ist, in die Landschaft der Neuen und Neuesten zu geleiten und ihn hier als Patron auf den Schild zu erheben, als ersten Expressionisten, wie die einen, auf Zarathustra weisend, sagen, als ersten Propheten der Sachlichkeit, wie diejenigen wollen, die aus dem Gedankenwerk Sätze klauben, die ihnen zu passen scheinen: dieser Wunsch und Ehrgeiz wird niemals Früchte tragen können. Wenn Nietzsches Zarathustra in der Form expressionistisch ist, nun wohl: so hat er 30 Jahre vor dem Expressionismus diesen vorweg genommen, da er dann das bedeutendste Werk eben dieses Expressionismus ist. Für die Sachlichkeit aber und ihre melodische Tanzwut etwa Nietzsche verantwortlich zu machen, diesen Geist, dessen ganzes Denken aus dem Gefühl gespeist ist, wie keines je war, der den „reinen" Gedanken ablehnte, dem jede Abstraktheit ein Greuel war: inmitten der Maschinen und Motore und eines Lebens, das sich als Untergang des Abendlandes nur noch maschinenmäßig, motorhaft erfüllen möchte und auch Musik nur noch konstruiert, wie man Motore konstruiert, in solche Mitte diese Seele zu stellen, die doch immer wieder aus der Tiefe des Herzens heraus singen wollte: nein, dieser Gedanke ist so grotesk, daß er eben nur in dieser Zeit gedacht werden konnte.

Nietzsche war Romantiker von Jugend auf und ist es geblieben: er ist schließlich in das Land seiner Jugend wieder zurückgekehrt. Auch sein Verhältnis zu Wagner findet nur als ein durchaus romantisches Erlebnis seine restlose Erklärung, die Freundschaft wie die spätere antipodische, gegenpolische Abwendung von Wagner. Den heftigen Worten der späteren Zeit gegen Wagner, die oft Worte des Hasses werden, der doch nur die andere Seite der Liebe ist, stehen aus eben dieser Zeit Worte höchster Anerkennung gegenüber, und Wagners Todesstunde ist

ihm immer eine „heilige Stunde“ geblieben. Wie Wagner der große Romantiker der Musik und der Vollender ihrer Romantik war und ist, so erweist sich uns nicht weniger Nietzsches Werk und vor allem seine musikerfüllte Sprache als das Werk eines der größten Romantiker aller Zeiten und Länder. Trotz aller Masken, die er immer wieder vorzubinden liebte, hat er sich doch für die, die zu sehen wissen, immer wieder demaskiert, trotz aller Wanderungen und Wandlungen ist er doch immer zu seinem Pol zurückgekehrt: die Seele, die Seele des Romantikers wird immer wieder sichtbar, leuchtet immer wieder auf. Darum ist ihm auch Schubert so lieb gewesen.

Für Nietzsche war es ein trostreicher Gedanke, daß die Sonne sich dem Standbild des Herkules nähere, als dem Zeichen der Kraft und Tüchtigkeit. Für uns ist es nicht minder tröstreich, zu sehen, daß dieselbe Welt, die sich Wagner heute wieder nähert, auch mit Nietzsches Gedankenwelt sich von neuem auseinanderzusetzen beginnt. Es ist ein Zeichen dafür, daß die kleinen Leiblichkeiten, die immer noch unter uns rumoren, abtreten und die großen Geister das Wort wieder haben werden.

Bernhard Friedrich Richter

zu seinem 80. Geburtstag am 1. August.

Gaschwitz b. Leipzig, den 5. Juli 30.

Lieber Freund!

Du hast verlauten lassen, daß Du an Deinem 80. Geburtstage so etwas wie ausreißen wollest, um Dich, da Du denn doch mit Deinen achtzig Jahren kein Jüngling mehr bist, nicht den Strapazen eines derartigen Tages auszusetzen. Ich und auch alle anderen, die sich zu Deinen Freunden zählen, haben Dich viel zu lieb, um Dir irgend etwas zuzumuten, was vielleicht doch über Deine mit philosophischer Weisheit verwalteten Kräfte gehen könnte, und da Du Dich denn am 1. August in eine Dich verhüllende Jupiterwolke begeben willst, so bliebe mir sowieso nichts anderes übrig, als Dir schriftlich zu sagen, was Du uns bist und bedeutest. Das mag nun aber in gedruckter Form geschehen, wobei ich Dir von allem Anfang an verspreche, ganz und gar nicht feierlich zu werden, schon deshalb, weil Deinem so überaus schlichten Wesen alles Derartige zuwider ist und mir nicht minder. Muß ich doch immer wieder etwa daran denken, wie Du einmal mit Deinem feinen Humor erzähltest, daß, kommest Du in ein Hotel und verlangest ein Zimmer, Du sicher damit rechnen könnest, eines der einfachsten Zimmer zu erhalten. Ja, ja, die Kellner! Die wissen's! Ohne weiteres sehen sie's einem an, wer man ist und wohin man gehört! Und da schließlich die Welt mit Kellnern, wenn auch unbefrackten, nur so angefüllt ist, so kann Deine niedliche Erfahrung auch denen etwas zu denken geben, die nun eben in Kürze erfahren sollen, wer der Mann ist, der im Hotel ein einfachstes Zimmer erhält, während er seinem wirklichen Werte nach eines der allerschönsten bekommen müßte.

Nun, die um Bach, dem Sebastian natürlich, herum sind und sich um diesen bemühen, die kennen Dich heute — und dieses Heute sind einige Jahrzehnte her — alle miteinander. Denn immer wieder stoßen sie auf Deinen Namen in Arbeiten, die der inneren Lebensgeschichte Bachs und seinem Schaffen gewidmet sind, Du bist nach gewissen Seiten hin einer der meistzitierten Bachschriftsteller geworden, der vor allem für die Leipziger Zeit gar nicht zu umgehen ist. Und das haben lediglich Deine im Bach-Jahrbuch erschienenen Aufsätze bewirkt, in denen Du mit einer Sorgfalt und aber auch ganz besonderen Kühnheit — die Dir selbst der geriebenste „Kellner“ nicht ansieht — Deine jahrzehntelangen, nur aus Liebe zur Sache vornehmlich in Leipziger Archiven unternommenen Studien zu köstlichen Bildern zusammenschlossest, Steinchen an Steinchen setztest und dann, nachdem alles auf sorgsamste bereitet war, durch sicherste Schlüsse überraschest. Wer war es nicht, der durch Dich z. B. erfuhr, daß die ganzen Motetten Bachs, also auch die Jubelmotette: „Singet dem Herrn ein neues Lied“ für Sterbe-

feierlichkeiten geſchrieben ſeien. Oder wie wußteſt Du das tragiſche Schickſal Bachs, darin beſtehend, daß er ſich als Komponiſt den Erfolg in Leipzig förmlich erzwingen wollte, in einfachen, aber geradezu ergreifenden Worten darzuſtellen! Vor über zwanzig Jahren habe ich dieſen Deinen erſten Aufſatz im Bach-Jahrbuch geleſen — ſeither nicht mehr —, und es läuft mir immer wieder kalt den Rücken hinab, ſo ich daran denke. Welch' ſo ganz anderes inneres Leben herrſcht in Deinen Bachaufſätzen als in der engliſch-trockenen Bachbiographie Ch. Sanford Terrys, der Dir — dieſe Bemerkung mußt Du mir trotz Deiner Freundſchaft zu dem engliſchen Forſcher und Deiner hier denn doch zu weit gehenden Beſcheidenheit geſtatten — weit mehr verdankt, als die ſehr ſchlichte Namensnennung Deiner Perſon im Vorwort ahnen läßt. Wohl ewig ſchade, daß Zeit und Umſtände Dir nicht geſtatteten, eine Biographie Bachs, und ſei's nur der Leipziger Zeit, zu ſchreiben! So biſt Du anderen — wie viele mögen es ſein! — ein Helfer geworden! In einer Bereitwilligkeit, die kein einziger Berufsgelehrter kennt, teilſt Du, die „wandelnde Muſikgeſchichte Leipzigs", aus Deinem ſelbſterworbenen und aus verborgenſten Quellen ſtammenden Wiſſen freigebig wie ein Kröſus mit. Keiner, kein noch ſo unbekannter, junger Doktorand ging „ungetröſtet" von Dir, und daß ein Arnold Schering ſeinen Band der Muſikgeſchichte Leipzigs Dir widmete, das ehrt Euch beide gleicherweiſe. Wie vieles wirſt Du aber trotzdem ungenützt mit Dir nehmen, gerade auch was jene Muſikgeſchichte Leipzigs betrifft, die Du miterlebt und der Du, mit Deinem angeborenen Blick für Werden, Sein und Verſchwinden muſikaliſcher Gebräuche, ſchon als Knabe volle Aufmerkſamkeit entgegengebracht haſt. Von Dir über Moritz Hauptmann — bei dem Du ſo gut wie zu Hauſe warſt —, Deinen prächtigen Vater, den berühmten Harmonie-Richter, Ruſt, Reinecke uſw. zu hören, das bedeutet immer wieder lebensvollſte Muſikgeſchichte.

Jahrzehntelang dienteſt Du als Kantor einer kleineren Kirche Leipzigs, der Lutherkirche, die ſich aber durch Dich denkwürdigſter Aufführungen rühmen kann, deren Mitwirkende Du zudem auf originellſte Art zuſammenbrachteſt. Wer weiß von unſern Jungen, die ſich mit ſolch erfreulichem Eifer auf die Kunſt Heinrich Schützens geworfen haben und die richtige auch erſt entdeckt zu haben glauben, daß Du der erſte warſt, der, vor faſt 30 Jahren ſchon, die Paſſionen dieſes Großen originalgetreu, ohne Orgel, wirklich choraliter, zur Aufführung gebracht hat? Das war auch ſo eine Deiner Kühnheiten, und wagte heute einer etwas Ähnliches, ſo rauſchte es im ganzen deutſchen Blätterwald. Wer hat damals etwas davon erfahren? Die noch kaum begriffen, was die Tat bedeutete!

Sonne und Leitſtern zugleich war aber für Dich die Kunſt des einzig Großen, J. S. Bachs. Ihm vor allem dienteſt Du in Deiner beſonderen Art und Weiſe und heute danken es Dir alle, die darum wiſſen, und derer werden immer mehr. Einmal ſagteſt Du mir: „Höre ich Bachſche Muſik, ſo iſt's mir, als höre ich die Englein ſingen." Ganz ſo ſprachen unſre alten deutſchen Muſiker von der Muſik ſchlechthin. Mein lieber, liebſter Freund, ich wünſche Dir aber trotzdem, daß Du die Englein noch eine ganze Weile nicht hörſt! Wir alle möchten Dich nämlich noch recht lange unter uns haben!

In aller Herzlichkeit Dein Alfred Heuß.

Nochmals: Der Münchener Kritikerprozeß.

Von Max Neuhaus, München.

Auf meine Darſtellung des „Münchener Kritikerprozeſſes" im Juliheft der ZFM ſchickte Herr Dr. v. Pander an den verantwortlichen Schriftleiter, Herrn Dr. Stege, folgende

Berichtigung.

Die tatſächlichen Unrichtigkeiten des Aufſatzes „Der Münchener Kritikerprozeß" von Max Neuhaus in Heft 7 der „Zeitſchrift für Muſik" vom Juli 1930 berichtige ich, wie folgt:

1. Es ist unwahr, daß im Münchener Kritikerprozeß ein Gutachten des Herrn Max Neuhaus unterdrückt wurde. Wahr ist, daß Max Neuhaus als Sachverständiger wegen Befangenheit abgelehnt und die Ablehnung durch Gerichtsbeschluß für begründet erklärt wurde.

2. Es ist unwahr, daß die „Münchener Neueste Nachrichten" die Verpflichtung übernommen haben, keine Kritiken mehr über die Konzerte der „Musikalischen Akademie" erscheinen zu lassen. Wahr ist, daß die „Münchener Neueste Nachrichten" die Besprechung der Konzerte der Musikalischen Akademie eingestellt und die Erfüllung des Wunsches der Musikalischen Akademie, die Besprechung wieder aufzunehmen, abgelehnt haben.

3. Es ist unwahr, daß in dem Urteil der II. Instanz zur Begründung des Freispruchs nicht wesentlich der § 193 (Wahrung berechtigter Interessen) herangezogen wurde. Wahr ist, daß die Freisprechung auch in der Berufungsinstanz ausschließlich aus dem Grunde erfolgte, weil den Angeklagten der Schutz des § 193 des R.St.G.B. zur Seite stehe.

München, den 10. Juli 1930. gez. Dr. Oscar von Pander,
Schriftleiter der „Münch. Neuesten Nachrichten".

Dazu möchte ich bemerken:

1. Ich habe nichts anderes in meinem Aufsatze behauptet, als daß ich vom Gerichte wegen „Befangenheit" abgelehnt worden sei. Wenn der Herausgeber dieser Zeitschrift, Herr Gustav Bosse, wie er in einer Fußnote bemerkt, aus dieser Ablehnung den Eindruck empfangen hat, daß mein Gutachten vor Gericht unterdrückt worden sei, so erscheint mir dieser Eindruck vollkommen berechtigt, denn eine andere „Unterdrückung" vor Gericht, als Ablehnung, gibt es nicht. Die gleiche Auffassung hat offenbar auch Herr Prälat Dr. Müller, Verlagsdirektor des „Bayr. Kurier", gehabt, der von dem Kläger als Kronzeuge gegen mich vorgeladen wurde, auf dessen Zeugenaussage das Gericht aber verzichtet hat. Er kam, nach meiner Ablehnung, mir die Hände entgegenstreckend, mitten im Gerichtssaale auf mich zu und sagte mir: „Ich kann nicht verstehen, daß man Sie abgelehnt hat." Und als ich beim Verlassen des Gerichtssaales an der Türe war, holte mich Herr Kommerzienrat Buchner, Verlagsdirektor der „Münchener Zeitung", ein, schüttelte mir die Hand und sagte mir ganz die gleichen Worte, die ich gerade vorher von Herrn Prälaten Müller gehört hatte.

2. Der Vorsitzende stellte in der Verhandlung der I. Instanz fest, daß die beiden in Nummer 37 und 38 (1929) der „Münchener Neuesten Nachrichten" veröffentlichten Erklärungen (Einstellung der Besprechungen durch Herrn von Pander und Rückkehr Knappertsbuschs ins Odeon) „vereinbarungsgemäß" (d. h. auf Grund einer Vereinbarung zwischen Knappertsbusch und Cossmann) veröffentlicht wurden. Mit anderen Worten: Die Einstellung der Konzertbesprechungen und Rückkehr Knappertsbuschs war also Gegenstand einer einheitlichen Vereinbarung (Stenographischer Bericht; Druckausgabe S. 106). Eine Vereinbarung enthält selbstverständlich (hoffentlich auch für die „Münchener Neuesten Nachrichten") die Verpflichtung, sie einzuhalten. Womit erwiesen ist, daß die „Neuesten Nachrichten" die Verpflichtung übernommen haben, keine Kritiken mehr über die „Musikalische Akademie" erscheinen zu lassen. Hieraus geht hervor, daß die „M. A." sich Herrn von Pander als Kritiker verbeten und die Wiederaufnahme seiner Tätigkeit nicht gewünscht hat.

Erst viele Monate später hat sie in Vergleichsverhandlungen, die nicht von ihr angeregt sind, die Wiederaufnahme sachlicher Besprechungen durch einen anderen Kritiker zur unerläßlichen Vorbedingung jeden Vergleiches gemacht, sofern die „M. N. N." fähig sein sollten, diese Bedingung zu erfüllen.

3. Selbstverständlich wurden die Privatbeklagten in II. Instanz auf Grund des § 193 (Wahrung berechtigter Interessen) freigesprochen, wie ja berichtet worden ist. Maßgebend ist dabei gewesen, daß ihnen der Schutz des § 193 zuerkannt wurde, weil sie auf Grund des Gutachtens des Herrn von Waltershausen und verschiedener, ihnen zugegangener Briefe die Überzeugung gewinnen mußten, daß der Privatkläger in seiner Kritiker-Tätigkeit von unsach-

lichen Motiven sich hat leiten lassen. Auf den Wahrheitsbeweis kam es da nicht mehr an. Anscheinend auch dem Privatkläger nicht.

Die „Berichtigung", die Herr von Pander eingeschickt hat, fällt damit in sich zusammen. Und merkwürdig ist dabei, daß er mit seinen Einwendungen ganz an der Peripherie meiner Ausführungen bleibt. Zum Kerne vorzudringen, hält er offenbar nicht für möglich.

Der sehnsüchtige Musikant.

Eine Erzählung von Erich Worbs, Görlitz.

I.

Über der Ebene des Braunauer Ländchens lag die Abendsonne. Bereit, das stille Land zu schützen, ragten fern wie ein dunkler Festungswall die böhmischen Falkenberge.

Hans Birke, ein schmächtiger, etwa achtzehnjähriger vagabundierender Musikant, den das Schicksal seit seiner Kindheit umhergetrieben, ruhte oben am Grenzwald in dichtem Himbeergestrüpp. Hin und wieder schlug er an die Zweige, daß ihm die schwerreifen roten Früchte in die vom Staub langer Sonnenwanderung durstige Kehle fielen.

Doch allmählich wurde er auch zu dieser erntenden Tätigkeit zu müde. Wohlig streckte er sich ins hohe, sonnenvergilbte Gras, das noch niemand hier oben niedergemäht, und verschwand darin wie in der Tiefe eines Meeres.

Wie still es doch hier oben war!

Nur eine ganz leise Musik tönte, die wunderfeine, weltenferne Weise der Stille.

Ob man die auf seiner Flöte wohl nachzuspielen verstünde? Dann würde man vielleicht nicht sein ganzes Leben lang so ein armer, verachteter Bettelmusikant zu bleiben brauchen, dann würde man vielleicht ein berühmter Musiker wie der große Organist unten in Linz, bei dessen Orgelspiel er so oft Hunger und Müdigkeit vergessen, als er noch mit den Eltern auf den großen Märkten des Jahres herumzog. Jedesmal, wenn man nach Linz gekommen, um dort in den Schenken zum Tanze aufzuspielen, hatte er solange den Vater gebettelt, bis er den ganzen Sonntagsmorgen in der Domkirche träumen durfte.

O, da wurde auch zum Tanze gespielt!

Aber wißt ihr, wer da tanzte?

Das waren all die guten und frommen Gedanken der Menschen, die wiegten sich im Reigen mit kleinen, rundlichen, rotbäckigen Engelkindern.

Und wißt ihr, wer sie zu solch frohem Tanze brachte?

Das war niemand anders als der Herr Domorganist Anton Bruckner. Der griff in die Tasten der Orgel, und die Klänge wanden sich wie bunte Guirlanden zwischen den grauen Säulen. Der griff in die Tasten, und die Decke der Kirche brach auseinander. Der griff in die Tasten, und der frohe Reigen schwebte empor zum lächelnden Himmel.

Ja, wenn man solch ein Musikant werden könnte!

Sehnsüchtig griff Hans Birke nach seiner Flöte, aber er streichelte sie nur und legte sie wieder neben sich ins Gras.

Er wollte das Lied der Stille nicht stören.

Träge blinzelte er in die Ferne.

Vor ihm stürzten die Wälder zu Tal, durch die er heute hier heraufgestiegen. Und dort in der Mitte der Talebene ragte auf dem felsigen Ufer der Steina das alte, prunkvolle Kloster Braunaus, des böhmischen Städtchens, in dem er gestern noch genächtigt.

Hans Birke blickte ein wenig ärgerlich auf die Stadt. Warum hatte man ihn dort gerade in den schönsten Sommertagen im kahlen Gefängnis gehalten!

War es denn so schlimm gewesen, was er verbrochen hatte?

Warum hatte man in der Villa des reichen Fabrikanten so wunderfeine Musik gemacht!

Die Parkmauer war niedrig geweſen. Da war er eben im Mondſchein hinübergeſtiegen. Da hatte er ſich — müde von langem Wandern auf verſtaubten Straßen — unter eine hohe Kaſtanie gelegt, glücklich ſich rein badend in dem warmen Klangmeer eines betenden Cellos.

War das ein Verbrechen geweſen? Aber man hatte ihn feſtgenommen und ihm, dem eines Einbruchs Verdächtigen, all dieſe ſchönen Sommertage geſtohlen, daß er krank geworden vor Sonnenſehnſucht. Müßte man die da unten nicht beim Herrgott darum verklagen?

Nun aber wollte er wenigſtens ſeine Freiheit genießen.

Ein Eichelhäher ſchrie: „Ja, du, ſo frei wie du will ich ſein in dieſen letzten Tagen, da die Roſen an den Hecken blühn."

Vor Freude über die kommende Herrlichkeit griff er nun doch zu ſeiner Flöte und jubelte eine richtige Himmelsleiter empor. Fröhlich kletterte er den Tönen nach. Doch auf der höchſten Sproſſe — ſchon ſah er den Himmel dicht über ſich — blieb er jäh ſtecken und hüpfte raſch wieder zur Erde hinunter; denn plötzlich ſchien ja da unten der Himmel zu ſein. Leuchtete er nicht aus den Augen, die ganz blau aus dem Himbeergeſtrüpp auf ihn blickten?

Sie gehörten, wie er bald ſah, einem etwa fünfzehnjährigen Mädchen, dem das Haar in roten Locken bis auf die Schultern fiel.

Lange und ruhig ſah es den Himmelsmuſikanten an. Dann verſchwand es durch die Himbeerbüſche, hier und da noch eine Beere in den Korb ſammelnd.

Hans Birke war aufgeſprungen. Wie im Traum ſtarrte er dem Mädchen nach.

Manche Dirne war ihm in den Schenken ſeiner Wanderſchaft um den Hals gefallen. Aber zum erſten Male hatte jetzt die Liebe ihn angerührt.

Starr wie ein Steinbild ſtand er, daß ein paar Haſen bald unerſchrocken vor ihm tanzten.

So ſann er noch, als die Sonne rot hinter den Heidelberg geſunken war, deſſen waldige Kuppe ſich durch die Stämme des Grenzwaldes wölbte.

Erſt als der Mond kam, ſtürzte er den ſteilen Weg, den das Mädchen genommen, hinunter zu Tal, nichts denkend als zwei blaue Augen, die durch den Wald klangen wie ein uraltes Volkslied voll wundertiefer ew'ger Fragen.

2

Der nächſte Tag war ein Sonntag.

Hans Birke hatte in dem Dorfe Lomnitz, in das ihn der Talweg geführt, noch am vergangenen Abend nach dem Mädchen geſucht. Aber obwohl er über alle Zäune und in alle Haustore geſpäht, er hatte ſie nicht wiedergeſehen. Traurig hatte er — wie ſo oft in ſeinem Wanderleben — hinter einer Scheune am Dorfausgang genächtigt.

Als er am Sonntagmorgen auf der Dorfſtraße wieder ſuchend umherirrte, klopfte ihm ein Mann auf die Schulter: „He, edler Freund, habt Ihr Luſt, mit Eurer Flöte da in der Obermühle zum Tanz aufzuſpielen? Wir haben lange keine Muſik mehr gehabt, und auf einen Taler zum Erntefeſt ſoll es mir nicht ankommen."

Hans Birke ſah ſich den Mann an. In einem vom Wein geröteten Geſicht irrten die tiefliegenden Augen wie in ewiger Angſt unſtet hin und her. Feuerrote Bartſtoppeln erhöhten den unheimlichen Eindruck.

Schon wollte Hans ſich ſchaudernd abwenden, da kam ihm der Gedanke, es könnte wohl auch das Mädchen aus dem Walde zum Erntetanz kommen und er würde vielleicht mit ſeiner Muſik, der Muſik ſeines Herzens, ihren Körper im Tanze aufblühen laſſen.

Raſch ſagte er zu.

Sehnſüchtige und jubelnde Weiſen kamen ihm in den Sinn, und er ſchritt hinauf zum Walde, ſie in den Morgen klingen zu laſſen.

3.

Am Abend war er der erſte im Gaſthaus.

Durch das Fenſter von ſeinem Muſikantenerker aus ſah er weit einen noch abendſonnenhellen Weg entlang, der ſich am Ufer des Wieſenbaches immer höher hinauf in die Berge zog.

„Das Dreiwassertal", bedeutete ihm der schwatzsüchtige Wirt, „ein schönes Stück Erde, nicht? Dort oben im letzten Haus, wo die Ebereschen am Weg so rot wie Blut leuchten, dort wohnt bei ihrem blinden Vater die schöne Christine, mit der du heute zum Tanze aufspielen sollst. Nimm dich in acht vor ihr, Bürschchen, daß ihr rotes Haar nicht dein Herz zur Glut entflammt! Einem Älteren schon ist es so geschehen."

Während er wüst auflachte, irrten die Augen unheimlich hin und her.

Plötzlich rannte er zum Schenktisch, goß aus einer der bunten Likörflaschen in ein Glas und brachte es Hans.

„Damit du Mut bekommst, Freundchen, der Christine in die Augen zu sehen. Hihi, ihr beiden werdet ein schönes Gespann vor dem Erntetanz geben. Aber spannt euch ja nicht zu fest aneinander, das duldet der Tiemer Gustav nicht. In meinem Hause muß alles schön ehrbar zugehen, hihi!"

Der Saal hatte sich inzwischen mit Gästen gefüllt, und der Wirt rannte von einem Tisch zum andern.

Des Musikanten Herz zerklopfte schier vor Erwartung. Schon hatte er fast alle Hoffnung aufgegeben, als der Wirt aufgeregt zu ihm gestürzt kam, in der Hand ein paar Bierseidel schwenkend, die er eben vom Schenktisch geholt.

„Na, Bürschchen, wage nur 'mal ein Auge zum Fenster hinaus. Da kommt die Christine!"

Hans blickte den Weg am Bach entlang, und alle seine Glieder begannen zu zittern. Denn dem Gasthaus zu schritt in leichtem, weißem Gewande, unterm Arm schwer an einer Zither tragend, das Mädchen aus dem Walde.

Das also war Christine. Dieses reine Kind wagte der widerliche Wirt mit seinen Worten lüstern zu betasten.

Da ging schon die Tür, und Christine blickte ihn an, daß er wie im Traume wieder stand.

Jäh schreckte ihn der Wirt auf.

„Heh, lieber Freund, bist nicht hier, um zu gaffen. Hast keinen schlechten Geschmack, aber meine Gäste warten auf den ersten Tanz."

Christine, die, ohne den Wirt anders als mit einem Kopfnicken zu begrüßen, an einem Tisch am Fenster Platz genommen hatte, begann errötend die Zither zu stimmen. Dann schlug sie einige volle Akkorde.

Wie das Rauschen des Waldes da oben an der Grenze klang es Hans — dunkel und sehnsüchtig. Die Klänge spannen ihn ein, umarmten ihn weich.

Er vergaß, die Flöte an den Mund zu setzen, bis der Wirt wieder zu ihm trat und ihn unsanft anstieß.

Erschrocken hob Hans die Flöte und warf sich — ohne die Augen aufzutun — auf das rauschende Klangmeer der Zither, es mit vollen Stößen durchschwimmend, bis er nicht mehr das Ufer sah, das um ihn war voll Tabaksqualm und Lärm der Tanzenden, bis nur noch um ihn spielte endlos wogendes Meer. Seine Wellen glitten um ihn, schmeichelten sich an ihm empor und deckten ihn zu in seliger Traumvergessenheit.

Christine aber fühlte in einem kindlichen Glück, wie die Rufe der Flöte immer jubelnder nach ihrem Herzen drängten. Und zitternd und scheu öffnete sie alle Tore.

Einmal, als sie beide aufsahen, fanden sich ihre Blicke in einem ersten Stern, der über dem Heidelberg glitzerte. Sie erschraken über die Nähe ihrer Seelen und blickten voneinander fort in den Saal.

An einer Säule lehnte der Wirt.. Hans schien es, als ob seine Augen immerzu um Christinens zierliche Gestalt irrten. Als er den Blick des Musikanten auf sich gerichtet sah, wurde sein rotes Gesicht noch röter. Wie ein ertappter Dieb schlich er an der Saalwand zum Schenktisch.

Der erste Tanz war beendet. Christine hatte sich schnell erhoben und war zu einem alten Bauernpaar am andern Saalende gegangen.

Hans war noch ganz in Traum verſunken, als er am Nachbartiſch Chriſtinens Namen hörte.

„Der Tiemer Guſtav ſollte ſich ſchämen," ereiferte ſich ein alter Müllersknecht, „das zarte Ding hierher auf den Tanzboden zu holen. Aber freilich, ſeit er dem alten Konnopaſch das Geld für die Miete ſeiner Hütte geliehen, glaubt er halt, ſtatt der Zinſen ein Recht auf das Mädel zu haben. Sieh bloß, er verſchlingt ſie ja richtig mit ſeinen Blicken, als ob er ſie nicht 'mal ihren Patenleuten dort gönnte."

Hans ſah zu dem Tiſch, an dem Chriſtine ſaß. Dicht neben ihr ſtand der Wirt. Er ſuchte wohl etwas von väterlicher Freundſchaft in ſeine Worte zu legen, als er ſie, ſich zu ihr niederbeugend, jetzt anſprach; denn die Alten lächelten freundlich. Aber die Art, wie er Chriſtine anſah, machte Hans das Blut ſieden. Und jetzt gar — ſchlug denn niemand dazwiſchen? — tätſchelte er mit ſeiner bierbeſchmutzten Hand die Wangen, die ſo zart wie Pfirſich blühten. Hans ſprang auf. Er machte ein paar Schritte nach dem Tiſch Chriſtinens. Ein paar junge Waldarbeiter ſchob er unſanft beiſeite. Die Hände krampften ſich ihm zu zitternder Fauſt. Er ſah nichts als zwei blaue Augen, die wie zwei angſtvolle Vögel in dem Raume kreiſten. Vor ihm ſtand wie von einem Blitz erhellt das Bild der Mutter, die vor Jahren unten im Wiener Land geſtorben — das Bild, nicht wie er's in den letzten Jahren ihres Zuſammenlebens geſehen voll Gram und Not, nein, das Bild rein und in kindlicher Schönheit, wie es die Mutter in ihrer Sterbeſtunde ihm gegeben, wie es geweſen war, ehe dieſer wilde Geigenſpieler ſie verführt und ſie mit hineingezogen hatte in ſein vagabondierendes Leben auf der Straße. Vor Hans Birke bekam dies reine Bild jetzt Leben, und plötzlich hatte es die Züge Chriſtinens.

In dieſem Saale lebte es, ein paar Schritte nur vor ihm. Und der ſchreckliche Wirt beugte ſich immer näher zu ihm, die Augen rot unterlaufen. Und die blauen Vögel flatterten immer ängſtlicher.

Da rannte Hans Birke, der ſchmächtige Muſikant, mit einem Aufſchrei vor. Sein Herz klopfte zum Zerſpringen.

Bis dicht vor Chriſtinens Tiſch kam er.

Da wirbelte alles Blut zu ſeinem Herzen hin.

Die Hände ſchlugen irrend in die Luft, ſchlugen nach ihm, der mit ſeiner Gier das reine Bild beſudelte.

Dann ward es ſchwarz vor ſeinen Augen. Und nieder ſtürzte er gerade vor Chriſtine. . . .

4.

Auf einem Sofa in der kleinen Gaſtſtube ſchlug Hans die Augen wieder auf. Vor ihnen lag es wie herbſtlicher Nebel. Im Kopf brannte ein wütender Schmerz.

War die Wand da drüben nicht mit eiſernen Gitterſtäben verrammt? Flatterten da nicht zwei kleine Vögel wie irr gegen das Gitter? Warum ſchlug denn eine lange Hand immerzu gegen ſie mit einem ſpitzen eiſernen Stabe? Herrgott, war er denn noch immer in dieſem fürchterlichen Gefängnis in Braunau? Fühlte man nicht, wie er in dieſen grauen Mauern allmählich erſticken mußte? Er wollte doch frei ſein, hatte ſich doch ſo auf ſeine Freiheit gefreut.

Aber wer war denn dieſer ſchreckliche Menſch, der dort im Mondlicht vor dem Fenſter ſtand? Ach, jetzt erinnerte er ſich! Das war ja der Wirt des Tanzſaales, in dem er vor gar nicht langer Zeit zum Tanze aufgeſpielt. Was wollte der denn hier von ihm? Und warum hielt er denn jetzt plötzlich einen der kleinen Vögel in der Hand, ihn faſt zuſammendrückend in gräßlicher Quälſucht? Er wollte aufſpringen, ihm das arme Tier aus der Hand reißen.

Doch hielt ihn denn jemand gefeſſelt? So ſchlimm war es im Gefängnis doch nie ſonſt geweſen. Warum konnte er ſich denn gar nicht hochheben?

Jetzt hörte er die heiſere Stimme des Mannes im Fenſter: „Nein, Schweſter, bei mir kann er nicht bleiben. Aber im Hauſe des alten Konnopaſch iſt ja Platz, ſeit die Frau tot iſt. Bringen Sie das Bürſchchen nur bald dorthin. Die Chriſtine kann Ihnen helfen, und ich werde ſchon oft 'mal nach ihm ſehen."

Ein jähes Licht breitete sich um den Kranken. Christine! Wie hatte er denn sie vergessen können! Wie rauschte der Bergwald wieder um ihn! Wie rauschte das Meer der Zither!

Christine! In ihr Haus sollte er gebracht werden!

Aber zugleich kroch wie eine häßliche graue Spinne der Gedanke in sein Hirn: „Dieser Mensch will dich nur dorthin bringen, um einen Vorwand zu haben, recht oft Christine nahe sein zu können."

Und das Licht verschwand wieder. Dunkle Nacht war um ihn. Und wieder griffen die Arme verkrampft in die Luft, daß die Schwester erschrocken ans Sofa stürzte. . . .

5.

Über das Dreiwassertal wandeln die Sterne. Vor dem Hause des blinden Korbflechters Josef Konnopasch singt der Bach ein altes Lied. Im Walde pfeift leise ein Vogel, leise wie aus tiefem Traum. So glücklich ist sein Lied, als schaute er im Traum Gott. Und der Bach rauscht und rauscht und nimmt Sterne und Vogellied mit in die Ewigkeit. —

Dunkel ist's längst im Dorf. Nur in der Hütte des blinden Korbflechters brennt noch Licht.

Unten in der großen Wohnstube, in der der Korbflechter schon schlummert, sitzt Christine vor der Öllampe und lauscht nach oben, ob der junge Musikant dort noch im Fieber stöhnt. Sie mag nicht schlafen, solange sie ihn nicht ruhig weiß. Ihre Augen fallen fast zu vor Müdigkeit. Da greift sie, um sich wachzuhalten, zur Zither.

Ein Lied der Liebe erwacht in der ärmlichen Stube, ein Lied kindlicher, selig-trauriger Liebe. Klagend beginnen die Töne, aber allmählich träumen sie sich hinüber in eine Tanzweise, in der sie vor wenigen Stunden sich verschlungen den Tönen einer jubelnden Flöte. Und das Lied steigt empor zu der kahlen Dachkammer, wo ein junger Bettelmusikant, beschwingt vom Glück scheuer Andacht vor einem zarten Mädchenbild an der Wand, sich emporträumt zum großen Musiker, zum großen Organisten der Domkirche unten in Linz.

Erschöpft vom Fieber liegt er auf dem Bett. Er ist so müde, und wie dichter Nebel wogt es vor seinen Augen. Aber in ihm klingen wundersame Melodien, Melodien, wie er sie noch nie gehört.

Immer wieder möchte er aufspringen, die Flöte ergreifen und diese erdenferne Musik in die Nacht verströmen lassen. Doch hebt er den Kopf, so sinkt er zurück in übermächtiger Schwäche.

Das Fenster der Dachkammer geht nach den Bergen. Über ihnen steigt jetzt rot der Vollmond auf. Und ganz fern, leuchten ihm da nicht zwei blaue Augen mit einem milden Glanz wie der nächtliche Himmel? Und was ist das? Zitherklänge trägt der Wind an sein Lager, Zitherklänge so sehnsüchtig rauschend.

Wer singt ihm das Lied, wer schwebt aus den Tiefen der Nacht herbei zu ihm? Ach, wie dumm ist er doch! Wer anders soll es denn sein als Christine!

Ganz still liegt er, ganz den rufenden Stimmen lauschend, die Augen nach dem Mond gewandt, der rot über dem Heidelberg steht.

Ist es nicht das rote Haar Christinens, das dort lodert? Wie darf er denn hier so still liegen! Er muß ihr doch antworten.

Und auf springt er von seinem Lager mit einer Kraft, daß er leise lächelt, was er noch vermag. Auf dem Schrank liegt seine Flöte. Er reißt sie herunter, stürzt ans Fenster. Die kalte Nachtluft fließt ihm um die Brust. Lauter tönen die Klänge der Nacht zu ihm.

Und jetzt — woher kennt er denn diese Musik? Ganz vertraut ist sie ihm.

Ach, das ist ja die sehnsüchtige Tanzweise, die sie beide im Saale gespielt, ehe alles so dunkel um ihn wurde.

Da setzt der totkranke Musikant fröhlich seine Flöte an den Mund, und wie an jenem Abend oben im Himbeerwald jubelt er eine Himmelsleiter hinaus in die Nacht.

Hinüber zu den Bergen geht sie, wo rotes Mädchenhaar lodert und zwei blaue Augen in nächtlichem Glanze leuchten.

Selig tanzt er auf den Sprossen der Leiter hin durch die Nacht, tanzt nach den Tönen jener weltvergessenen Tanzweise, die wie schmeichelnde Wellen ihn umspielen. O, wie frei ist er, wie frei nach jenen langen eingekerkerten Wochen. Leichter wird sein Schweben. Schon ist er dicht vor der roten Glut. O, wie wird er sich hineinschmiegen in das lodernde Haar!

Immer sehnsüchtiger wird die Tanzweise, mit der Christine ihn ruft, immer jubelnder antwortet die Flöte.

Im Walde erwacht singend ein Vogel.

Da tanzt der selige Musikant lächelnd hinein in zwei blaue Augen.

„Christine!" schreit er glücklich auf.

Dann ist es still. Verstummt ist die Tanzweise. Nur ein tiefer Ton klingt noch lange nach — ein Ruf der Ewigkeit. —

Als die Tochter des Korbflechters, im träumenden Liede der Zither aufgeschreckt durch den Schrei des Kranken, nach oben eilt, sinkt sie weinend in der Kammer vor einem Toten nieder.

Fest umkrallt die Hand noch die Flöte, die Flöte, die eben so lustig geklungen.

Rot und traurig steht über dem Heidelberg der Mond.

Neue Musik Berlin 1930.

Von Fritz Stege, Berlin.

Der gewählte Reklametitel für die viertägige Veranstaltung, die den diesjährigen Abschluß der Berliner Saison bildete, ist eigentlich nicht ganz zutreffend. Denn es war nicht immer Musik, was sich in diesen vier Tagen dem Ohr darbot. Auch war das Gehörte durchaus nicht immer „neu", und trotz des überwiegenden Uraufführungs-Charakters vermittelten die dargebrachten Musikstücke größtenteils den sattsam bekannten, unpersönlichen Eindruck jenes unkünstlerischen Mitläufertums, das sich krampfhaft bemüht, eine noch immer unerschütterte, unerschütterliche Position im Musikleben vorzutäuschen.

Nachdem Donaueschingen und Baden-Baden sich der Ehre entzogen haben, den lokalen Hintergrund für diese Art von Veranstaltungen zu bilden, bereitete unsere Reichshauptstadt der ehemaligen „Deutschen Kammermusik" liebevoll eine neue Heimat. Niemand wird darüber im Zweifel sein, daß die „Neue Musik" ganz ausgezeichnet nach Berlin paßt. Daß sie erst unter dem wohlwollenden Schutz dieses Musikbabylons so recht zu ungestörter Entfaltung gelangen kann.

Und nun durfte sie aufmarschieren — die lange Reihe von Hörspielen, Lehrstücken, Schallplattenmusik, elektrischer Musik, Liebhaberchören und Kinderstücken: jene Musik, die dem Rahmen des Konzertsaales entronnen ist und prahlend den Namen „Gebrauchsmusik" führt. Wobei man höchstens — der Vollständigkeit halber — die Gattung der Tonfilmmusik vermißt. Paul Hindemith, der Leiter des Filmstudios an der Staatshochschule, hätte als mitverantwortlicher Veranstalter der „Neuen Musik Berlin 1930" ohne Schwierigkeiten die in der Filmpresse angekündigten Vorführungen von Filmmusik in das Programm aufnehmen können. Er zog es aber vor, sich in Schweigen über die Leistungen seines Filmstudios zu hüllen und sich die Gelegenheit entgehen zu lassen, einige praktische Ergebnisse der Öffentlichkeit mitzuteilen.

Aber die Fülle der Anregungen, die jene Veranstaltung vermittelte, war reichhaltig genug, um Musikschöpfungen für den Film vermissen zu lassen. Die „Neue Musik Berlin 1930" unterstand der Rundfunkversuchsstelle der Hochschule, wobei der Schwerpunkt auf den Wortbestandteil „Versuch" zu legen ist. Anzuerkennen ist die Bescheidenheit, mit der die vier Musiktage inszeniert wurden. Beabsichtigte man, mit einigen etwas kleinlauten Programmbemerkungen einer allzu gewichtigen, ernsthaften kritischen Auffassung vorzubeugen? Oder

sollte die Narrenkappe der Spaßmacherei mit raffiniertem Geschick den unheilvollen Ernst verbergen, mit dem die Ergebnisse allerjüngster Experimentierwut zur Ausführung gelangten?

Es war nicht leicht, die erwartungsvolle Spannung des Hörers ohne innere Enttäuschung auf den leichten, seichten Unterhaltungsstil umzustellen, den ein großer Teil der Darbietungen kennzeichnete. Und selbst das einladende Lächeln des Schallplatten-Impresarios, der witzlose Trickaufnahmen von gesprochenen Vokalen, Gesang und Instrumentaltönen mit Veränderungen von Klangfarben und Tonhöhen zeigte, fand kein Echo in der Zuhörerschaft. Sogar Paul Hindemith bemühte sich, komische Seiten seiner Begabung zu entdecken und das Publikum für ein ödes und flaches Funkhörspiel „Sabinchen" zu begeistern, eine dramatisierte Bänkelsängerweise von der schrecklichen Moritat des Schusters aus Treuenbrietzen, der das Sabinchen ums Leben bringt. Und der Gassenhauer in melodischer Originalgestalt bildet in leitmotivischer Verwendung den musikalischen Untergrund des ganzen Spiels, dessen Stumpfsinn nicht zu unterbieten ist. Der einzige nachhaltige Eindruck ist das Gefühl herzlichen Mitleides, das jedem zukommt, der sich an seiner Begabung versündigt und dessen Ehrgeiz nicht weiter reicht, als die Rolle eines um niedere Publikumsgunst buhlenden Bajazzos zu spielen. Daß die dargebotene Rundfunk-Übertragung so unzureichend war, daß das gesamte Hörspiel diesmal mit sichtbaren Mitwirkenden wiederholt werden mußte, stellt der „Rundfunkversuchsstelle" nicht gerade das beste Zeugnis aus.

Sodann das „heitere Hörspiel" von Robert Seitz und Paul Dessau: „Orpheus 1930/31"! Erscheint der mythologische Sänger noch immer als das geeignetste Objekt der Belustigung? Dieser „Orpheus in der Oberwelt", der zwischen Bismarckheringen und Grünkohl als Pflastertreter in einer modernen Großstadt auftaucht, erobert sich mit einem Lied „Und blas ich auf dem letzten Loch, wie eine Pauke knallt es doch" die Herzen der Bevölkerung, um sodann als „griechischer Lauri Volpi" das Präsidium eines Gesangvereins zu übernehmen. Witzig ist zwar der Versuch, die Belebung toter Gegenstände durch den Gesang zeitgemäß zu gestalten und Fabriksirenen, Feuerspritzen und Maschinengewehre in ihren Lautäußerungen der Stimme des griechischen Gastes rhythmisch unterzuordnen. Aber die Minderwertigkeit der gesamten Struktur wird dadurch nicht gemildert. Daß der Dichter in dem Text der Bässe „Das ist ein großer Dreck! Ein Skandal für die Jugend! Eine Schande für uns" die Kritik über das gesamte Werk vorausgeahnt haben sollte, ist jedoch nicht anzunehmen.

Lehrstücke! —

Der Gedanke, Musik in den Dienst der Schule zu spannen, Unterhaltung mit Belehrung zu paaren, ist nicht schlecht. Schade, daß die mißlungenen, anfängerhaften ersten Versuche ganz dazu angetan sind, die Gattung musikalischer Schulstücke völlig zu diskreditieren. Die Knittelverse von Alfred Döblin zu Ernst Tochs Kantate „Das Wasser" sind unannehmbar. Zum Beispiel über die Kraft des Wassers: „Und bleibt doch immer H 2 O! Ich kann mit ihr machen, was ich will, sie hält für ein Lebewesen erstaunlich still! Sie ist noch weniger als ein Vieh, teils Physik und teils Chemie!" Die Musik von Toch erhebt sich weit über den Kunstwert solcher infantiler Reimereien, sie birgt namentlich in den Chorpartien wirkungsvolle Einfälle und zeigt Erfindungsgabe. Daß der „Neue Hiob" von Robert Seitz, Musik von Hermann Reutter, ein Lehrstück sei, erscheint ohne die ausdrückliche Titelangabe kaum glaubhaft. Eher würde man einen Kabarett-Sketsch mit oberflächlichen Song-Einlagen vermuten. Wieder handelt es sich um eine zeitgemäße Umgestaltung der biblischen Vorlage. Die heutigen Tages anschwellende Flut von Modernisierungen stimmt denn doch bedenklich. Wenn man sich auch widerwillig bemüht, sich mit den Neubearbeitungen von Volksliedern auszusöhnen, obgleich in den meisten Fällen die Einheit von Harmonie und dreiklangsmäßiger Melodiebildung in der Anpassung an neuzeitliche Harmonik brutal und pietätlos zerrissen wird, so erscheint es keineswegs angängig, diese Praxis zu einem Kunstprinzip zu erheben unter der unbegründeten Voraussetzung, daß einzig und allein eine Einstellung auf den gegenwärtigen Zeitgeist Kunstwerte der Vergangenheit lebensfähig erhalte.

Spiele und Lieder für Kinder!

„Wir fahren Eisenbahn rund um die Welt. Paßt auf, wenn eine Kurve kommt, daß keiner runter fällt." Zugegeben, daß das „Eisenbahnspiel" von Seitz ebenso wie das „schwarze Schaf" textlich den Anschauungskreisen des Kindes entnommen ist und auch in der Vertonung von Dessau und Höffer zeitweilig einfache und sangliche melodische Wendungen enthält. Aber die Kompliziertheit der instrumentalen Begleitung versucht mit allzu ungeschickter Deutlichkeit, dem Kinde die Zwangsjacke blutleerer, gemütloser Zeitmusik überzuziehen und die jugendliche Seele an sachliche Musikausführung zu gewöhnen. Dieses Experimentieren mit Kinderherzen, denen in gewissenloser Weise der Schönheitsbegriff verfälscht und getrübt wird, ist um so verwerflicher, als die Mühe der Einstudierung nicht durch den inhaltlichen Wert belohnt wird und das notwendige Erlernen eines Spiels gerade das Wesen des „Spielerischen" nahezu vollkommen aufhebt. Relativ am besten erschien noch allenfalls Hindemiths „Wir bauen eine Stadt", obgleich ebenfalls nicht unkompliziert genug für die musikalische Psyche des Kindes. Dies alles äußerte sich am deutlichsten in den vorgetragenen Kinderchören, die derartige Schwierigkeiten aufwiesen, daß sie gar nicht von unbefangenen Schulkindern mühelos einstudiert werden konnten. So nahm man Berufssänger zu Hilfe, nämlich Knaben des Staats- und Domchors. Mitwirkende Instrumentalisten erzählten mir, daß etwa allein acht Instrumentalproben erforderlich waren. Auch unter den mitwirkenden Spielern befanden sich Berufskünstler. Kann man sich einen plumperen Kunstschwindel denken als diese Chöre für Kinder, die gar nicht von Kindern ausführbar sind?! Und ein zweiter Kunstschwindel waren die „von einer Arbeitsgemeinschaft komponierten", unsäglich mißtönenden Chorstücke. Der Kollektivismus beginnt neue, schauderhafte Blüten zu treiben. Da ein für allemal echte Kunst nur individuelle Werte aufweist, so spricht sich eine derartige Kollektivkomposition selbst ihr Urteil.

Chöre für Liebhaber!

Es war allerdings nicht ersichtlich, ob die aufgeführten Choretüden von Hugo Herrmann den Zweck verfolgten, Chorliebhaber heranzubilden oder die Liebhaber von einer weiteren Beschäftigung mit Chorgesang abzuschrecken. Eine öffentliche Übungsstunde unter Leitung von Hugo Herrmann wirkte eher erheiternd als belehrend. Frage des Prof. Schünemann: „Was würden Sie tun, wenn wir das tiefe *B* nicht treffen?" Prompte Antwort des Chorerziehers: „Ich würde es korrigieren!" Nicht gerade pädagogisch sehr geschickt, aber zumindest richtig. Die Methodik der „Laienchorschule", Übungsformeln aus dem thematischen Material eines einzulernenden Stückes auszuwählen, ist lehrreich und anregend. Die vorgesetzten Übungschöre waren um so erschrecklicher und langweiliger. Von der pädagogischen Berufung Herrmanns vermochte die Lehrstunde nicht zu überzeugen. In einleitenden Worten stellte er die Behauptung auf, daß die Periode des „vokalen" Singens vorbei sei und nunmehr das „instrumentale" Singen zur Herrschaft gelangt sei. Arme Chorliebhaber, die ihr einem so famosen Chorerzieher wie Hugo Herrmann ausgeliefert seid! — Nach diesen Leistungsproben ist ihm für Berlin und verwandte Kreise unschwer eine bedeutende Zukunft vorauszusagen.

Elektrische Musik!

Zuerst erzählte der Erfinder Trautwein mit undeutlicher Stimme allerlei Langweiliges über die technische Konstruktion seiner Apparate und zeigte dazu einige mißglückte Lichtbilder. Daraufhin spielte Hindemith nebst technischen Assistenten „Originalkompositionen für elektrische Musik", mit denen man auch nicht viel anfangen konnte, da es unverständlich blieb, ob die Unreinheiten auf die Eigenart der Kompositionen, auf Mängel der Technik oder Fehler des Zusammenspiels zurückzuführen waren. Eine Beurteilung wäre erleichtert worden durch den Vortrag bekannter Tonstücke, die als Vergleichsmaßstab wertvollere Dienste hätten leisten können als die dargebotenen Unsinnigkeiten, die nicht deshalb wertvoller erscheinen, weil sie sich ausnahmsweise einmal „elektrisch" gebärden. Sicherlich weist aber Trautweins Erfindung im Vergleich zu Theremin, Jörg Mager u. a. bedeutende Vorzüge und Verbesserungen

der Spieltechnik auf, und die Verwandlungsfähigkeit des Tones in Bezug auf Lautſtärke, Tonumfang und Klangcharakter iſt ohne Zweifel erſtaunlich. Die Möglichkeit, einen abſolut eindeutigen Geſangston herzuſtellen unter künſtleriſcher Erzeugung verſchiedener Vokale, zählte zu den beſonders intereſſanten Eigenſchaften der Trautweinſchen Apparate.

Damit ſind die Hauptereigniſſe der „Neuen Muſik 1930" kurz an unſerem Auge vorübergezogen. Der relative Wert der Veranſtaltung beſteht lediglich in der Fülle der aufgeworfenen Probleme und der Vielſeitigkeit der gebotenen Anregungen, die als erſte Verſuche zu bewerten ſind und in dieſer Eigenſchaft einſtweilen allerdings unerfüllbare, unſichere Verſprechungen darſtellen. Trotz grundſätzlicher Bedenken gegen die meiſten Neuerſcheinungen und trotz eines bedauernswerten, immerhin bezeichnenden Mangels an künſtleriſchem Ernſt und künſtleriſcher Würde ſei wenigſtens der Leitung und den zahlreichen Ausführenden insgeſamt für die Mühe und den aufgewandten Fleiß ein Wort des Dankes ausgeſprochen.

* * *

In innerem Zuſammenhang mit der „Neuen Muſik Berlin 1930" ſteht die kurz darauf erfolgte Uraufführung der Brecht-Weillſchen Schuloper „Lehrſtück vom Jaſager" durch den Jugendchor der Akademie für Kirchen- und Schulmuſik unter anerkennenswerter Leitung von Prof. H. Martens. Über den textlichen Gehalt darf ich mir in Anbetracht der an dieſer Stelle bereits vorgenommenen gründlichen Betrachtung durch Dr. Alfred Heuß jedes weitere Wort erſparen. Aber auch ein ausführlicheres Eingehen auf die Muſik Weills würde dem Werk allzuviel Ehre antun. Seine Tonſprache iſt nicht einmal auffällig modern, ſondern — was noch ſchlimmer iſt — ſie iſt abſolut primitiv und greift auf den Stil jener Songs zurück, die aus der Dreigroſchen-Oper bekannt ſind. Somit nähern ſich die Melodiebildungen der Sologeſänge um ſo mehr der rezitativiſchen Form, als ſie mit beſonderer Vorliebe nächſtliegende Tonfolgen unter Berückſichtigung kleinſter Intervalle verwenden. Daß dieſe allzu aufdringlich gewollte Simplizität keine Offenbarungen künſtleriſcher Art enthält, kann den Kennern der Weillſchen Muſe nicht zweifelhaft erſcheinen. Es hieße die Jugend um ihren inneren Erlebniswert betrügen, wollte man den Weillſchen Song-Stil als vorbildlich für eine neue Jugendmuſik bezeichnen. Es wurde ſehr hübſch geſpielt und niedlich geſungen, ſehr reizvoll vermochte der kleine Träger der Hauptrolle ſeine Aufgabe zu geſtalten. Einfachſte Dekorationen, eine einzelne Türe, ein paar Podien und Schilder nach Art der Shakeſpeare-Bühne erleichtern die Aufführungsmöglichkeit. Schade, daß die künſtleriſche Verwirklichung der Schul-Opern-Idee ausgerechnet von einer Seite in Angriff genommen wurde, die von vornherein jegliche fruchtbringende Entwicklungsmöglichkeit unterbindet.

Wiener Muſik.

Von Emil Petſchnig, Wien.

Staatsoper: „Der Taugenichts von Wien", Ballett in 6 Bildern von Grete Wieſenthal, Muſik von Franz Salmhofer. Der aus Eichendorffs bekannter Novelle geholte Held lernt ein Landmädchen und eine Gräfin kennen, hat aber ſchließlich bei beiden das Nachſehen und zieht wieder in die Ferne. Dieſes Minimum an Handlung wird durch allerlei zum Teil unklar bleibendes Bei- und Epiſodenwerk zu unerträglicher, zweieinhalbſtündiger Länge, die — wie man weiß — auf dem Theater identiſch iſt mit Langeweile, ausgewalzt, uneingedenk deſſen, daß die verhältnismäßig ausdrucksarme Gebärdenſprache verſtändliche Aktion und prägnant-knappe Geſtik erfordert, ſoll der Zuſchauer ſich nicht in die ihm fremde Umgebung eines Taubſtummeninſtituts verſetzt fühlen. Zu dieſer Ausdehnung trägt auch die wiederholungsſelige Muſik bei, welche ſich größtenteils in Walzern ergeht, dieſelben mit hübſchen Kontrapunkten zu verbrämen und in ein nobles Orcheſtergewand zu kleiden weiß, jedoch vergeblich auf den zündenden originellen Einfall warten läßt: Geſchickte Mache eines

routinierten Tonsetzers. Grete Wiesenthal würde ihrem Tanzpoem und sich selbst als Regisseurin und Verkörperin der Titelrolle einen großen Dienst erweisen, wollte sie es um drei Fünftel ihres jetzigen Umfanges kürzen. Neben ihr traten noch die Frl. Pfundmayer, Raab, Krausenecker, Pichler und die Herren Raimund, Birkmeyer und Fränzel in den Vordergrund. Herr Alwin dirigierte.

Außer dieser Uraufführung anläßlich der kitschigen „Festwochen" gab es an derselben Stätte noch die Einstudierung des „Eisernen Heiland" Max von Oberleithners, des reichen Tuchfabrikanten, der alles mit seinen „Talenten", wenig oder nichts hingegen mit seinem Talent vermag. Schon 1917, als das textlich damals einigermaßen aktuelle Werk erstmalig an der Volksoper erschien, konnte man den Eklektizismus der flauen Musik feststellen, und heute ist ihre Abgestandenheit noch fühlbarer geworden. Schade um die Zeit und Mühe, die von allen Beteiligten an diesen offenkundig überflüssigen und verlorenen Abend gewendet wurde. Sieht so die „Förderung der heimischen Komponisten" aus, die von der neuen Direktion vor Dienstantritt so emphatisch verkündet wurde? Das eingangs erwähnte Ballett wurde noch von ihrer Vorgängerin erworben, die Aufführung des auch nicht von ihr entdeckten „Wozzek" war ein Schlag ins Wasser, und gegen dessen gepfefferte Harmonik soll wohl das melodische Zukkerwasser der Rossinischen „La Cenerentola" als Gegenmittel dienen, die, von H. Röhr neu bearbeitet, unter dem Titel „Angelina" noch knapp vor Saisonschluß im Redoutensaal zur Erstaufführung gelangte. Die Leute hörten wenigstens prickelnde und blendende Gesangskunst, für welche in erster Linie Frau Kern und die Herren Norbert und Pataky verantwortlich zeichneten. Der in diesem Kunterbunt zutage tretende Mangel an Zielstrebigkeit wurde bereits von Verdi, dessen ausgegrabener „Simone Boccanegra" übrigens auch schon wieder abgesetzt ist, in einem seiner von Frz. Werfel herausgegebenen herrlichen Briefe, Dokumenten eines großen Charakters, für Komponisten wie Theaterleiter gleich beherzigenswert, als Ursache der steten Unfruchtbarkeit des Opernbetriebes hingestellt.

Nimmt man dazu die ebenso kostspieligen wie unnötigen Neuinszenierungen Wagnerscher Werke, die nur als Tummelplatz für Regiemätzchen zu dienen haben, während andere zugkräftige Repertoirenummern wie „Aida", „Carmen" sich noch immer mit ältesten Kulissen begnügen müssen, ferner als Symptom die Tatsache, daß wir wohl eine ganze Anzahl Tenöre engagiert haben, darunter aber keinen stimmlich zufriedenstellenden Tannhäuser, Siegfried, Tristan besitzen, so ist die Bilanz des ersten Direktionsjahres Cl. Krauß keine für die Zukunft viele Hoffnungen erweckende. Das soeben veröffentlichte Programm für die nächste Spielzeit bestärkt einen nur in dieser Ansicht. Die „Opernkrise", von der heute so viel gesprochen wird, ist vielleicht eher eine solche der Opernbühnenleitung, wie auch auf der soeben stattgehabten hiesigen Schauspielertagung der Ruf nach dem „genialen Direktor" laut wurde, dessen in die Zukunft schauender Blick dem Theater wieder neue Kräfte und Möglichkeiten erschließe. So ist z. B. der seit einigen Jahren beklagte Verfall der Wiener Operette auch nur dem Umstande zuzuschreiben, daß die Vertrustung ihrer teils ausgeschöpften, teils von Haus aus nur mittelmäßig begabten Autoren mit Theaterleitern und -verlagen jeglichen Zufluß frischen Blutes unterbindet. Inzucht führt aber im Leben wie in der Kunst unfehlbar zu Degeneration und finanziellem Zusammenbruch.

Abseits der großen Bühnen sind jedoch junge Kräfte nicht müßig, sich auf musikdramatischem Gebiete zu erproben. So waren beim „Autorenverband" auf den Brettern der „Künstlerspiele" zwei Kurzopern von je viertelstündiger Dauer auf Texte von A. Eigner zu hören und zu sehen: „Suleiman", eine orientalische melodramatische Szene, Musik für Kammerorchester von Heinrich Schöny, und der moderne, graziös-witzige Sketsch „Die große Passion", pianistisch vertont von Hans Walter. Beidemale ergab sich ein sehr hübscher Gesamteindruck. Solche wenige Mitwirkende verlangende Stücke wären namentlich für den Rundfunk geeignet.

Einen derartigen Versuch im Radio bedeutet auch die jüngst stattgehabte Aufführung von Egon Wellesz' Singspiel „Scherz, List und Rache", welches Goethes Dichtung in einen

einzigen, knapp einstündigen Akt zusammendrängt. Leider fehlt der Musik vokal wie instrumental jede Laune, jeder sprudelnde Einfall. Ängstlich geht der trockene Sprechgesang zu konventionellen, atonal gewürzten Begleitungsfloskeln jeder ariosen Form aus dem Wege, auch wenn der Text sie gebieterisch verlangt. Die Partie der Scapine entbehrt der parodistischen Note durchaus und bekommt so ein weinerliches Gepräge. Kaum, daß da und dort ein buffonesker Ansatz sich meldet. Über E. Wellesz' Komponieren ging daher schon vor Jahren hier das Wortspiel um: „Er well (will) es, aber er kann nicht." Was die „Ravag" mit dieser Einstudierung durch die Staatsopernmitglieder unter R. Heger bezweckte, ist infolgedessen unerklärlich. Sie erwies weder ihren Abonnenten, von denen die meisten schon nach zehn Minuten den Hörer weggelegt haben dürften, noch der Kunst einen Dienst.

Musikalisches Silbenrätsel

von Alfred Steinitzer, München.

Aus den nachstehend aufgeführten Silben sind 23 Wörter zu bilden, deren Anfangs- sowie deren fünfte Buchstaben von oben nach unten gelesen ein Zitat aus Richard Wagners „Meistersinger" ergeben.

Die Silben lauten:

af — bi — bu — ca — che — che — de — de — do — do — e — ent — er — es — eys — fet — ge — gie — hau — hän — hu — i — ie —in — in — ing — ka — le — ler — ler — li — ma — mann — mar — mez — mow — na — nacht — ne — ni — ni — not — o — o — o — pi — po — ra — ra — ran — reich — ri — rin — rit — ro — ru — sen — ser — si — sky — so — sta — stock — su — tam — tann — ten — ter — the — tu — vi — vri — wand — wel — za — zo — zur.

Die Wörter bedeuten:

1. Musikinstrument.
2. Werk Beethovens.
3. Berühmter Bariton †.
4. Vortragsbezeichnung.
5. Komponist v. Opern u. Oratorien †.
6. Oper von Meyerbeer.
7. Oratorium von Händel.
8. Operettenkomponist.
9. Oper von R. Wagner.
10. Tanz.
11. Berühmte Sängerin (i statt j).
12. Musikmäzen anfangs des 19. Jahrh.
13. Textdichter einer bekannten romantischen Oper †.
14. Oper von R. Strauß.
15. Klagegesang.
16. Berühmte italienische Gesangsmeisterin †.
17. Vortragsbezeichnung.
18. Oper von Schillings.
19. Berühmter Gesangsmeister.
20. Schlaginstrument.
21. Oper von Verdi.
22. Nachahmende Stimme in Fuge u. Kanon.
23. Oper von Bellini.

Die Lösungen des Rätsels sind bis 10. September 1930 an Gustav Bosse in Regensburg zu senden.

Für die besten der richtigen Lösungen, die sich entweder durch gute dichterische Form oder durch eine wissenschaftliche Begründung auszeichnen, werden Preise nach freier Wahl der Betreffenden aus den Werken der „Deutschen Musikbücherei", die auf dem Umschlag dieses Heftes verzeichnet sind, versandt, und zwar:

als 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von M. 12.—,
als 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von M. 6.—,
als 3. Preis: ein Werk im Betrage von M. 4.—.

Außerdem erhalten die weiteren Einsender richtiger Lösungen einen Trostpreis des Verlages zugestellt.

Neuerscheinungen.

L. Picquot, Boccherini. Notes et documents nouveaux par G. de Saint-Foix. 8°, 203 S. Paris, Librairie musicale. M. Legouix, 1930.

Fr. Trautwein, Elektrische Musik. Veröffentlichung der Rundfunkversuchstelle etc. Bd. 1. 8°, 36 S. Berlin, Weidemannsche Buchhandlung, 1930.

Erst- und Frühdrucke von Werken Franz Schuberts und anderer Meister der Romantik und Neuromantik: Berlioz, Brahms, Chopin, Liszt, Loewe, Mendelssohn, Schumann, Spohr, Wagner, Weber u. a. Katalog 37: 1393 Nummern. Köln a. Rh. M. Lengfeldsche Buchhandlung. — Da Erst- und Frühdrucken heute eine besondere Teilnahme entgegengebracht wird, erregt dieser Katalog einiges Aufsehen, vor allem hinsichtlich Schuberts, der in seinen Erstdrucken nahezu vollständig vorliegt, vor allem durch die Sammlung Max Friedländers. Die Preise, die für manches Heft verlangt werden können, sind heute teilweise recht hoch; so ist Erlkönig, Schuberts op. 1, mit M. 300.— gezeichnet. Anderes hingegen ist verhältnismäßig billig. Auch die Musiksammlung von Dr. L. Hirschberg ist in den Katalog hineingearbeitet.

Thorwald Kornerup, Akustische Gesetze für die Akkord- und Skala-Bildung. Eine theoretische Akustik auf Grundlage mit mathematisch-pünktlicher Terminologie. (Mit 97 Figuren und Tabellen.) Mit einem Anhang von Andreas Kornerup. Gr. 8°, 124. Kopenhagen 1930. (Ohne Verlagsangabe.)

Besprechungen.

Bücher.

RICHARD WICKENHAUSER: Franz Schuberts Sinfonien. Analytische Einführung. kl. 8°. 125 S. 41. Bd. der „Erläuterungen zu Meisterwerken der Tonkunst". Ph. Reclam jun. Leipzig 1929.

W., dem in dieser Buchreihe auch die Erläuterungen zu den Sinfonien Bruckners zu verdanken sind, wird den Erfordernissen eines praktischen Konzertführers dadurch gerecht, daß er ähnlich wie Kretzschmar, den er auch öfters zitiert, das Geschichtliche, Formale und Aesthetische der jeweiligen Sinfonie geschickt ineinanderwebt, dabei zahlreiche Notenbeispiele gibt und außerdem noch den der Musikgeschichte Unkundigen durch eine kurzgefaßte Geschichte der Sinfonie belehrt. Die poetischen Erklärungen greifen zwar nicht immer tief, regen aber immerhin auf einwandfreie Weise an und das ist schon etwas. Schließlich sind derartige Anregungen für das Publikum, das gottlob menschlich fühlen will und nicht formal, einfach unentbehrlich. Daran werden auch die jetzigen Formalisten nichts ändern.

W. Weismann.

RICHARD WAGNER: Sein Leben, seine Persönlichkeit und seine Werke. Kommentare und Einführungen zu seinen Opern und Musikdramen von Siegfried Scheffler. 2 Bände 8°, 530 u. 659 S. M. 12.— in Halbl. geb. Alster Verlag, Hamburg.

Diese Ausgabe dient insofern praktischen Zwekken, als sie dem Opernliebhaber auf bequeme Weise etwa dasjenige reicht, was er zu seiner Wagnerkenntnis bedarf. Also: die Bühnentexte vom Rienzi bis zum Parsifal, jedem Werke vorangeschickte, knappe, doch bedeutsame zum Nachdenken anregende Einführungen, eine gedrungene, übersichtlich gegliederte, geist- und kenntnisvoll geschriebene Biographie (112 S.), nicht zuletzt einige gute photographische Bildbeigaben, unter denen wir aber gern die verfehlte Wagnerbüste Klingers etwa gegen ein charakteristisches Bild aus Wagners jüngeren Jahren vertauscht gesehen hätten. Der Einband ist geschmackvoll und dauerhaft, das Ganze mithin eine hübsche, sich lohnende Bereicherung jeder Bibliothek.

W. Weismann.

GRACE GRIDLEY WILM: The Appreciation of Music. Ten Talks on Musical Form. New York, The Macmillan Company, 1928. 8°. 139 S.

Von ihrer früheren Musiklehrtätigkeit an einer amerikanischen „Universität" angeregt, verfolgt die Verfasserin das löbliche Ziel, in sehr gemeinverständlichem Plaudertone etwas Musiklehre für mäßige musikalische Intelligenzen und Nichtmusiker zu bieten. Das vorliegende Büchlein behandelt das Problem der „Musikauffassung" zweckgemäß nicht theoretisch, sondern praktisch oder wenigstens halbtheoretisch: im Sinne einer elementaren musikalischen Formenlehre; und zwar in geschichtlicher Abfolge, angefangen von Fuge und Suite. Die Darstellung landet schließlich bei der „Neuen Musik", die, von Debussy (!) aufwärts, unter vielen Begütigungen vor dem (mit Recht) argwöhnischen amerikanischen Leser für ihr bloßes Vorhandensein entschuldigt wird. — Das Büchlein ist Walter Niemann gewidmet, bei dem die Verfasserin (neben anderen) erst jüngst in Leipzig ihre musikalische Ausbildung vervollkommnet hat.

Albert Wellek.

PROF. DR. FRITZ GRÜNINGER: Anton Bruckner, der methaphysische Kern seiner Persönlichkeit und Werke. Gr. 8⁰. 264 S. Augsburg, Dr. Benno Filser Verlag.

Das Buch ist eine wertvolle Bereicherung der gewiß umfangreichen Brucknerliteratur, weil es von einem neuen Gesichtswinkel aus das Leben und Gesamtwerk des Meisters als eine unlösbare Einheit darstellt mit einer tiefen Einfühlung in beide, die vielleicht keinem anderen großen Musiker gegenüber a priori so unbedingt erforderlich ist. Es ist der wohlgelungene Versuch, in die einzigartigen Schönheiten und Tiefen Brucknerscher Musik einzudringen nicht mit dem Seziermesser kritischer, musikwissenschaftlicher und insofern einseitiger Verstandestätigkeit, die allzuoft schon entschuldigend nur Schwächen, ja musikalische Impotenz konstruieren mußte, weil ihr die Hintergründe verschlossen blieben. Der Autor führt den Leser von der menschlichen Tragik Bruckners aus zu der seines Schaffens und Werkes. Er tut deren Notwendigkeit und Wesenhaftigkeit tiefschürfend dar, indem er ihren Wurzeln bis in den fruchtbaren Boden der Religiosität des Meisters tief hinein nachgräbt, woraus sie ihre beste, fast ausschließliche Nahrung saugen aus dem unerschütterlichen Glauben und Ringen des wahrhaft katholischen Menschen und Mystikers. Von dieser hohen Warte aus beleuchtet Grüninger die im wahrhaften Sinn eigenartige, weil eigene Schreibweise des Meisters in Harmonik, Thematik, Rhythmik, Instrumentation mit den glühenden Strahlen des Nacherlebenden, ebenso die Satzform der Symphonien, den Aufbau der großen kirchlichen Werke, der Chorwerke und des Streichquintetts: So und nicht anders konnte, mußte Bruckner schreiben! So nahe bringt der Verfasser in ausgedehnten und doch in knappem Stil geschriebenen Kapiteln ohne Notenbeispiele dem Leser das Gesamtwerk Bruckners, daß er nach dieser würdigen Vorbereitung darauf brennt, die Werke zu hören und zu erleben. Absichtlich wohl wiederholt Grüninger zur Unterstreichung diesen oder jenen Punkt seiner Betrachtung. Im letzten Kapitel versucht er, der ablehnenden und anerkennenden Kritik im Spiegel des jeweiligen Zeitgeistes objektiv gerecht zu werden. Die wichtigsten Daten aus dem Leben des Meisters und ein vollständiges Verzeichnis seiner Werke sowie ein Literatur- und Namenverzeichnis ergänzen das Buch in dankenswerter Weise. Eine wohlgelungene Aufnahme des greisen Meisters schmückt es als Titelbild. Dr. Theodor Armbruster.

FELLERER K. G.: Der Palestrinastil und seine Bedeutung in der vokalen Kirchenmusik des achtzehnten Jahrhunderts. Augsburg, Filser Verlag G. m. b. H.

Mit bewunderungswürdigem Fleiße gearbeitet, aber keine bloße Fleißarbeit, sondern eine wissenschaftliche Leistung von hohem Rang und Wert, durch die eine klaffende Lücke der Musikgeschichte geschlossen wird.

Über Kirchenmusik des 17. und 18. Jahrhunderts wußte man bisher nur sehr Spärliches und es ist insbesondere die Frage, welche Stellung die in jener Zeit für die Kirche Komponierenden gegenüber Palestrina einnahmen, wohl verschiedentlich angeschnitten, aber nicht durchgreifend behandelt worden. Gestützt auf ein riesiges Handschriftenmaterial legt nun Fellerer dar, daß die Palestrina-Tradition nie völlig abriß, daß während des ganzen genannten Zeitraums der Palestrinastil nicht bloß als Schulstil hochgehalten wurde, sondern daß auch die Komponisten, soweit sie für die Kirche schufen, an diesem durch das Tridentinum sanktionierten Stil nicht achtlos vorübergingen, sondern neben Werken im Zeitstil (stile moderno) auch solche in mehr oder minder enger Anlehnung an den Stil des großen Pränestinors (stile antico) schrieben, ja daß vielfach sogar in einem und demselben Werk beide Stilarten nebeneinander angewandt wurden. An zahlreichen Notenbeispielen wird gezeigt, welche Umwandlungen der Palestrinastil dabei erfuhr, bzw. wie weit man sich oft von dem Vorbild entfernte, das nachzuahmen man gewillt war.

Mit überlegener Geistigkeit weiß F. überall das Wesentliche zu erfassen; nie verliert er sich in Kleinigkeiten oder in bloßer Materialanhäufung. Da er überdies über die Gabe klarer, ungezwungener und gemeinverständlicher Darstellung verfügt, ist sein Buch eine anregende und aufschlußreiche Lektüre nicht bloß für den Fachmann i. e. S. sondern für jeden gebildeten Musiker.

M. Dachs.

DEUTSCHES MUSIKERLEXIKON. Herausgegeben von Dr. Erich H. Müller. Wilhelm Limpert-Verlag, Dresden. 840 Seiten. Lexikonformat, mit Goldprägung in Ganzleinen 38 Mk., in Halbleder 44 Mk.

Als mir Dr. Müller vor einigen Jahren den Plan seines Musikerlexikons entwickelte, dachte ich zumal über die Durchführungsmöglichkeit, aber auch über die Brauchbarkeit skeptisch. Das jetzt vorliegende Werk erscheint aber in hervorragendem Maße geglückt und gibt mit seinen 7800 Biographien lebender Komponisten, Musiker, Sänger und Sängerinnen, Musikpädagogen und Musikgelehrten Deutschlands und solcher Auslanddeutscher, die für das deutsche Musikleben wichtig sind, tatsächlich einen außerordentlichen Überblick. Dem Musikgelehrten, dem Musikkritiker, dem Musikliebhaber kommen heute in der Zeit des Rundfunks, des Grammophons mehr wie je Fragen über Alter,

Herkunft, Studiengang, Wirkungskreis von Künstlern, die er hört, über im Druck vorliegende Werke von Komponisten und Schriftstellern. Über alle diese Dinge unterrichtet Müllers Lexikon, das an Hand eines wohldurchdachten Abkürzungsschlüssels zahlreiche biographische und bibliographische Angaben auf verhältnismäßig kleinen Raum anordnet. Mit der Herausgabe dieses Lexikons ist eine gewaltige Arbeit geleistet. Sie wird sich von Jahr zu Jahr in steigendem Maße bemerkbar machen. Jedem, der sich mit Musik befaßt, wird es neben dem Riemannschen Lexikon das gewohnte Nachschlagewerk werden. Die äußere Ausstattung ist vorbildlich und entspricht dem innern Wert; der Preis des Werkes ist deshalb als niedrig anzusehen.

Dr. Paul Mies-Cöln.

HEINRICH MIESNER: Phil. Em. Bach in Hamburg. Beiträge zu seiner Biographie und zur Musikgeschichte seiner Zeit. Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1929.

Das Buch stellt sich die Aufgabe, eine Vorstudie für ein abgerundetes Werk zu werden. Die bisherigen Veröffentlichungen von Bitter, Steglich, Schenker und Vrieslander sollen durch diese Forschungen ergänzt werden. Das Werk gliedert sich in zwei Teile. Der erste enthält Einzelheiten zum Leben Ph. Em. Bachs in Hamburg, der zweite Teil behandelt die „Singstücke für die Kirche und unterschiedene Gelegenheiten". — Die Studie will vor allen Dingen Anregung zu einer weiteren Erforschung der Telemannschen Welt geben. Möge sie dazu beitragen, uns bald eine vollständige Biographie Ph. Em. Bachs mit zu bescheren helfen.

J. Cybinsk.

FESTSCHRIFT ZUM REGERFEST IN HEIDELBERG. (5.—7. Juli). 31 S.

Die Schrift enthält von S. 4—33 eine Arbeit von Friedrich Baser über „Reger und Heidelberg", die alles Hierzugehörige zusammenfaßt, aber auch einiges Unbekannte bringt, so vor allem, daß sich der junge Reger 1898 um den Heidelberger Kapellmeisterposten beworben hat, unter den 79 Bewerbern aber auch nicht in die engere Wahl kam. Erhalten hat die Stellung, die Reger auch Operetten u. dgl. hätte dirigieren lassen, der noch heute auf gleichem Posten befindliche P. Radig. Unter den Bewerbern fanden sich u. a. auch L. Blech, P. Raabe, A. Lorentz. Reger hatte Busoni gebeten, seine Bewerbung beim Bürgermeisteramt zu unterstützen. —s.

Musikalien.

WALTER HENSEL: Strampedemi! Ein Liederbuch für die Jugend. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Das vorliegende Buch bringt eine Reihe guter alter und neuer Volkslieder im ein- und zweistimmigen Satz. Darunter sind Lieder, die wenig bekannt sind, aber eine weite Verbreitung verdienen. Hierzu gehören in erster Linie die vlämischen Geusenlieder. Sie sind zum Teil schon bekannt durch die Sammlung des Adrianus Valerius, 1626, in der Übersetzung von Budde. Dazu gehören auch „Wir treten zum Beten" und „Wilhelmus von Nassauen". Hensel genügt die textliche Fassung nicht, er übersetzt die Lieder selbst. Er ist sich wohl nicht bewußt, welche Verwirrung er dadurch anrichtet. Gegen die Krankheit, daß nur immer der erste Vers eines Liedes gekonnt wird, gibt es kein Mittel, wird es auch nie geben, wenn aber alle Herausgeber von Sammlungen so handeln wie Hensel, wird in Zukunft selbst das Singen des ersten Verses ein Unglück sein. Unverständlich wird Hensel auch da, wo er seine eigenen Vertonungen bringt. Es ist ein ungeschriebenes Gesetz, das im allgemeinen Beachtung findet, daß Herausgeber von solchen Sammlungen keine eigenen Lieder hineinbringen. Hensel stört das nicht. Er bringt gleich rund dreißig eigene Vertonungen, dazu kommen noch mehrere Lieder seiner Freunde. Einige wenige Lieder von ihm hätte man noch gelten lassen, aber gleich eine solche Menge zu bringen, geht nicht an. Warum gab Hensel diese Lieder nicht gesondert heraus? Sie hätten auf diese Weise am besten ihre Lebensfähigkeit beweisen können. Seine Melodien sind reichlich konstruktiv und entbehren nicht einer bewußten Ästhetik. Die von ihm für minderwertig erklärten Lieder haben ihm einen Schabernack gespielt; denn in dem Liede „Der Grenadier" (Die Trommel und die Pfeifen) hat sich ihm in unfreiwilliger Weise das bekannte Studentenlied „En Groffmied sett in gauder Rauh" als Pate zur Verfügung gestellt. Bekannte Lieder wie „Flamme empor!" und „Wem Gott will rechte Gunst erweisen" bringt er in neuer Vertonung. Ich traue dem gesunden Sinn der Jugend, diese Melodien zu übersehen. Aus der Anhängerschaft Hensels liegen ebenfalls einige Vertonungen vor. Einer von ihnen bringt es fertig, „Des Schneiders Höllenfahrt" zu „verbessern".

H. M. Gärtner

BACH und JOHANN STRAUSS in „Eulenburgs kleiner Partitur-Ausgabe" (Verlag Ernst Eulenburg, Leipzig).

Arnold Schering hat Bachs „Konzert für Klavier, Violine und Flöte mit Streichorchester in A-moll" herausgegeben und mit einer lesenswerten, historisch und stilkundlich wertvollen Einführung versehen. Es wäre zu wünschen, daß die sorgfältige Ausgabe, für deren Gründlichkeit der Name des Herausgebers bürgt, recht viel Freunde findet. — Die schönsten Walzer von Johann Strauß mitsamt der Fledermaus-Ouvertüre liegen nunmehr in

Partiturform vor. Ein überaus glücklicher Gedanke, da die Strauß'schen Tänze nicht nur eine unbestrittene künstlerische Bedeutung haben, sondern in Anbetracht der Verworrenheit unserer modernen Tanzkomposition einen ausgesprochen instruktiven Einfluß auf die weitere Gestaltung der Tanzmusik ausüben durften. Gerade zur rechten Zeit, da der Walzer wieder seine Herrschaft antritt, erscheinen die Partituren, die der Wiener Chormeister Viktor Keldorfer gewissenhaft besorgt hat. Mögen sie weiterhin die Unsterblichkeit eines Johann Strauß künden! — Paul Graeners neuestes Werk „Die Flöte von Sanssouci", ist ebenfalls im Format der Studienpartitur erschienen. Dieses mit großem Erfolg aufgeführte Werk, das alte Formen mit neuem Geiste füllt und in vornehmer, gehaltvoller Schreibweise ein würdiges Seitenstück zur „Comedietta" bildet, macht eine Bekanntschaft äußerst lohnend und wird den zahlreichen Anhängern der Graenerschen Muse sehr willkommen sein. Alle Achtung aber vor der rührigen Fixigkeit des Verlages!

Dr. Fritz Stege.

R. F. PROCHÁZKA: „Episoden". Sechs Klavierstücke. Wien, Strache-Verlag.

Zum Geburtstag des Prager Komponisten und Musikschriftstellers Rudolph F. Procházka kam endlich sein, vom Verl. Strache, Wien—Prag—Leipzig, längst vorbereitetes Werk „Episoden" op. 27 — dafür in vorbildlicher Aufmachung — heraus; sechs Klavierstücke: in ihrer großartig gedrängten Darstellung gleichen sie musikalischen Stenogrammen. Diese „Phantasie", die mit einer von Procházka erstmalig verwendeten, eigens konstruierten „Sphärischen Geige" (ohne Decken) und einer Sing- oder Sprechstimme (Verse von der feinsinnigen Dichterin Ingeborg Waldheim) versehen ist, wurde vom Komponisten für den klavieristischen Solovortrag eingerichtet. (Urauff.: Prager Kammermusikverein, April 1923 — Prof. Wolffsohn; Erstauff. Österreich: Wien, Febr. 1924 — Prof. Wolffsohn; Erstauff. Deutschland: Radio Breslau, Febr. 1930 — R. J. Schubert.) Ein Streifen aneinandergereihter Stimmungen mit Zweiquinten-Akkorden und Klavier-Flageoletten, hart am Atonalen vorbei; sehr interessant, aber nicht à tout prix exzentrisch wirkend, wie es die Serie junger Komponisten forciert, sondern durchreifte Gestaltung.

R. J. Schubert.

PAUL BECHERT, op. 15. Sonata Piccola für Flöte und Klavier. Verlag Wilhelm Zimmermann, Leipzig.

Die aus 3 knappen Sätzen bestehende Sonate enthält geistvolle, interessante Musik im ersten Satz mit einem starken Stich ins Groteske, im Finale bald spritzig und pikant, bald von ruhiger Beschaulichkeit. Im Mittelsatz („Melancholie") ist mit einfachen Mitteln und sehr charakteristischer Verwendung der tiefen Töne der Flöte die Stimmung ausgezeichnet getroffen.

Paul Mittmann.

WALTER A. F. GRAEBER: „Strandidyll" für Klavier. Verlag Nirwana, Frankfurt a. M.

Ein mit feinem Klangsinn gearbeitetes recht wirkungsvolles Vortragsstück gemäßigt-moderner Richtung, das einem vorgeschrittenen Spieler eine dankbare Aufgabe stellt. Originell ist die in reinen Quinten fortschreitende kurze Kadenz. Daß nur die Bezeichnung „Strandidyll" nicht ganz zu der Art der Musik zu passen scheint, ist belanglos.

P. Mittmann.

ARTHUR WILLNER: 12 leichte Stücke für Klavier zu 4 Händen mit kleinem Tonumfang. Ludwig Doblinger (Bernhard Herzmansky), Wien-Leipzig.

Mit diesen gut gearbeiteten Stücken soll den jungen Klavierspielern der Weg in das musikalische Neuland geebnet, der Geschmack für modern gehaltene Polyphonie gebildet werden. An sich ein sehr lobenswertes Unterfangen, zumal da 4 Hände sich mit der Ausführung beschäftigen sollen, aber gar so leicht faßlich sind diese immerhin melodisch-harmonisch wie rhythmisch neumodisch geformten, damit erfreulicherweise über das Alltägliche hinausgehenden Kleinigkeiten keineswegs. Im Unterricht musikalisch Begabter verschiedentlich damit angestellte Versuche ließen diese sichere Überzeugung aufkommen. Eine besondere Bewandtnis hat es mit dem „Wiegenlied" (Nr. 11). Der Druckfehlerteufel spielte hier dem Secondopartner 29, seinem Nachbar nur 28 Takte in die Hände! Verschiebt man nun die Anfänge für beide Teile, so ergibt sich auch da die Möglichkeit eines originellen, sogar reizvollen Zusammenklanges.

Curt Beilschmidt.

ADOLF BUSCH: Sonate c-moll für Pianoforte zu zwei Händen, op. 25. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Diese vom technischen Standpunkt aus sehr beachtliche Sonate gibt sich häufig viel zu gelehrt und schwülstig. Eine Kulmination steht der anderen im Lichte, sodaß man, anstatt mitfortgerissen zu werden, mit der Zeit ernüchtert wird. Der Stil des ausgedehnten, im kühnen Bogen auf und ab wogenden, massiven Werkes kommt von Schumann und Brahms über dunkelfarbigen Reger und verrät — wie immer bei Busch — tüchtiges, solides Können. Ob aber an allen Stellen die Wirkung vollauf erreicht wird, die sich der arbeitsame Autor gedacht hat, ist nach den gemachten Ausstellungen noch zu bezweifeln. Daß wir in dieser Sonate wirkliche Musik, des öfteren sogar warm-

blütige Kunst vor uns haben, soll restlos anerkannt werden, aber noch wird trotz verzweifeltem, pantherhaftem Ringen Busch's heißes Bemühen nach starkem persönlichem Ausdruck nicht auf der ganzen Linie mit Erfolg gekrönt. Curt Beilschmidt.

RUDOLF PETERKA: Humoreske Nr. 1 für Piano solo. Edition Simrock, Berlin.

Dieses kurze, prägnante, mit Fingersatz versehene Stück mittelschweren, tändelnden Charakters enthält allerdings thematisch und harmonisch nichts besonders hervorstechend Neues, es ist aber gute Gebrauchsmusik für den Unterricht. Im Stile der Klavierpoesien neuromantischer Schule gehalten empfiehlt es sich auch für künstlerischen Tanz.

Curt Beilschmidt.

JULIUS WEISMANN: Vier kleine Klavierstücke in polyphonem Stil, op. 94. Zwei Suiten für Klavier op. 93 und 95. Fritz Müller, Süddeutscher Musikverlag Karlsruhe i. B.

Die zwischen beiden Suiten stehenden Klavierstücke deuten verschiedentlich schon auf das eigenwillige Opus 95 hin. Ihre Anlage ist noch eine durchaus leichtverständliche, ihre Musikalität reizvoll und für Spieler, die sich gern mit modern gehaltener Polyphonie befassen ohne ganz auf zarte, auch schwellende Klangbilder verzichten zu wollen, sehr geschaffen. Härten hier und dort nehmen wir noch unbesehen mit in Kauf. Die Thematik ist schlicht entwickelt, das Ganze macht den Eindruck sorglicher Pflege.

Die im alten Stil gehaltene, aber modern gesehene Suite op. 93 stellt schon wesentlich höhere Anforderungen an die Spieltechnik und an das Verständnis des Interpreten. Hier sind der Klänge Herbheiten schon zahlreicher, alles gibt sich wesentlich geweiteter, kontrapunktisch vornehm ausgedeutet und im kernigen Schlußmarsch frisch und energisch hingesetzt. Diese Folge vertritt also eine noch durchaus für den Durchschnittshörer greifbare, klangvolle, erfreuliche Richtung.

Das kann man leider von der II. weidlich stachlig ausgefallenen Suite kaum sagen! In ihr bewegt sich Weismann schon zu zwei Dritteln im Fahrwasser der Neufranzosen und der mutwillig auf „immer hin damit" herumexperimentierenden Neudeutschen; so prallen hier die Klänge viel eigensinniger auf und an einander, dabei sind die harmonischen Hauptpunkte klanglich zum größten Teil noch klar, und doch wirkt das ganze Opus infolge der häufigen unmelodisch bizarren Verrenkungen, infolge des oft so wenig zu packenden, in uns nicht mitschwingen wollenden, stumpfen Thematischen so nervös, daß man zu keinem dauernden Genusse gelangt. Ganz auffällig kommt uns das im non troppo Presto des ersten Stückes zum Bewußtsein. Im Andante will — was bei dieser kompositorischen Einstellung unschwer vorauszusehen war — das seelische Element, wie wir es bei den altklassischen großen Kontrapunktisten emporblühen sehen, kaum zur Entfaltung kommen, auch retten da nicht die sehr geschickten motivischen Spielereien vor Langeweile obwohl gerade dieser Satz noch klanglich am einleuchtendsten ist! Am besten sind jedenfalls die burlesken Teile, die ja eine solche Tonsprache besonders vertragen, in der Hauptsache gelungen. Wie sehr der sonst so klangselige Könner Weismann am harmonisch Abgerundeten hängt, erhellt das Mittelstück des Molto vivace. Dort schwelgt er, aber nur für ganz kurze Zeit, als ob es ihm schon bitter leid tue sich dem Gängelbande der so sehr emsigen, unentwegten „Bilderstürmer" allzulange entzogen zu haben. Hier haben wir aber wieder Hoffnung auf baldige reumütige Rückkehr des so schätzenswerten Autors zu sich selbst!

Curt Beilschmidt.

ORESTE RAVANELLO: Visioni d'Arcadia, op. 132, Suite per Pianoforte. (G. Zanibon, Padova.)

Geschickt gearbeitete hübsche Klangmalereien nach dem Muster von Debussys Préludes. Dämmerige Akkordstimmungen, glitzernde Farben, hier und dort Ansätze zu melodischen Bögen, aber vorwiegend harmonische Ausdrucksmittel.

Dr. Hans Kleemann.

EDGAR L. BAINTON: Pavane, Idyll und Bacchanal für Streichorch., Flöte, Tambourine. Oxford University Press.

Die formal knappe Suite hat in der Pavane und dem Bacchanal archaistisches Kolorit aufzuweisen. Die Tonsprache ist schlicht und eindringlich. Das impressionistisch zart getönte Idyll fügt sich gut ein. Das primitiv charakteristische unisono Hauptthema des Bacchanal scheint aus dem Volkstum herauszuwachsen und verstärkt den schon durch den ersten Satz gewonnenen Eindruck, daß hier der durchaus geglückte Versuch vorliegt, eine nationale Musik zu geben.

LIEDERKRANZ FÜR KLEINE MUSIKANTEN. Bd. I. Die Jahreszeiten im Volkslied von Albert Kranz, op. 30, 1—4. Verlag Fr. Portius, Leipzig.

Das Werk will eine Vorbereitung zum polyphonen Spiel für Kinder sein. Die 4 Jahreszeiten sind die Unterteile des Liederkranzes, denen je eine Federzeichnung von Hans Peters beigegeben ist.

Die Volkslieder sind sehr geschickt gewählt und feinsinnig bearbeitet. Aus dem Rahmen des gesteckten Zieles fallen in der 3. Abteilung (der Herbst) die Abendglocken etwas heraus; ferner ist

der Abschluß des Winters nicht ganz befriedigend gelöst. — Die Vorzüge jedoch überragen die Mängel bei weitem, sodaß das Werk Beachtung verdient. J. Cybinsk.

MUSIK IM HAUS. Heft 128. Feuilleton. 5 Kammerstücke für Klavier zu 2 Händen von Heinrich Lemacher. Werk 43. Verlag Dr. Benno Filser, Augsburg.

Die 5 Teile: Sage, Ballade, Reimspiel, Novelle und Hymnus sind impressionistische Musik, die ganz aus der Freude am Klang gearbeitet ist. Das Beste unter ihnen ist das Reimspiel, das mit seiner Harmonik stark an alte Meister anklingt. Die Ballade ist durch zu weite Grifflagen nicht für Klavier geeignet. Ihr Satz ist eher für Streichquartett zu denken. J. C.

KLEINE MESSE für 3 Stimmen (1929) von Ernst Pepping. Verlag Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel/Berlin.

Die 3 Stimmen Sopran, Alt und Baß sind streng linear gehalten, und verraten starkes Können. Die entstehenden Reibungen lösen sich mit zwingender Logik in harmonischen Wohlklang auf. Einigermaßen sichere Blattsänger werden diese Messe schnell bewältigen. Von den drei Stücken Kyrie, Gloria und Sanctus ist das Letzte das Wirkungsvollste.

Für Aufführungen ist diese Neuerscheinung vor allem auch kleineren Chören sehr zu empfehlen.
J. C.

MARIA BACH: Rilke Lieder (1. u. 2. Heft), Gustav Falke Lieder, und Ricarda Huch Lieder. — Verlag Edition Vienna (Rudolf Jamnig), Wien.

Die Lieder zeigen eine melodisch reiche Erfindungsgabe. Die rhythmische Empfindung verrät Feinsinnigkeit und Können. Die Klavierbegleitungen sind zum Teil viel zu dick und wirken manchmal gesucht und hemmend. Eine einfachere Begleitung würde den Liedern sicher größere Verbreitung verschaffen. J. C.

MUSIK IM HAUS. Heft 136. Kindermusik von Adolf Pfanner, op. 26. Dr. Benno Filser Verlag, Augsburg.

Die vier Kinderstücke (Morgenlied, Der faule Schäfer, Osterhäslein und Abendsegen) sind gelungene Versuche, den Kindern die Freude an der Kunst zu wecken. Als Instrumentalbegleitung sind 1. Violine (ev. Flöte), 2. Violine und Bratsche beigegeben, die teils die Stimmen begleiten, teils eigene Wege gehen. Die Musik ist harmonisch so gehalten, daß sie Kindern auch wirklich Freude bereitet. Das erste und letzte Stück weist außer den beiden Kinderstimmen noch eine Lehrerstimme auf. Der Vorzug des Werkes ist wirkliche Hausmusik zu sein, da bereits einfache Besetzung zur Aufführung genügt. J. C.

OLGA NOVAKOVIC: Am Land. Eine Sammlung kleiner Klavierstücke im Umfang von fünf Tönen für Klavier zu vier Händen. Ludwig Doblinger (Bernhard Hermansky), Wien-Leipzig.

Zehn kleine Stücke mit Überschriften wie Heurigenmusik, Schuhplattler, Wanderzirkus, in der Melodik nicht immer sehr gewählt, aber für die kleinen Spieler jedenfalls recht amüsant. Der Primopart ist sehr leicht, meist einstimmig oder in Oktaven, tröstlicherweise ist C-dur nicht alleinherrschend. Dr. Hans Kleemann.

W. FR. BACH: Orgel-Konzert, für zwei Klaviere bearbeitet von August Stradal. (Breitkopf & Härtel, Leipzig.)

Es ist das bekannte schon früher für Klavier (2-händ.) herausgegebene Konzert, von welchem längst festgestellt ist, daß es nicht von Friedemann B. stammt, sondern eine Bearbeitung Sebastian Bachs nach Vivaldi ist, was inzwischen auch auf dem Titel hätte berichtigt werden können. Über das Konzert braucht nichts neues gesagt zu werden. Spieler, die Verlangen tragen nach pompöser Klangentfaltung, werden in dieser Übertragung das Gesuchte finden. Dr. Hans Kleemann.

ZWÖLF DEUTSCHE TÄNZE mit Koda im Klavierauszug, welche in dem K. k. kleinen Redouten-Saale in Wien aufgeführt worden. Komponiert von Ludwig van Beethoven. Zum erstenmal veröffentlicht. Wien, Edition Strache.

Herausgeber dieser köstlichen, 1795 geschriebenen Tänze ist Otto Erich Deutsch, der in einem längeren Vorwort über die ziemlich verworrene Geschichte dieser, nur handschriftlich und im Klavierauszug erhaltenen Tanzsammlung alles Nötige berichtet. Es ist eine Freude, diese quellfrischen, knappen Tänze, deren jeder mit einem besonderen Einfall aufwartet, zu spielen. Es sind, von der Koda abgesehen, je 2×8 Takter nebst gleichlangem Trio, im Charakter alle verschieden, mannigfaltig auch durch die verschiedenen Tonarten, die einer bestimmten Tonart folgen, sofern immer wieder nach D-dur zurückgekehrt wird. Die Sorgfalt des jungen Beethoven ist auch hier ohne weiteres spürbar, schließlich handelt es sich durchgehends um kleine Charakterstücke. So es nicht bereits der Fall ist, müßten die Tänze auch dem Orchester wieder zurückgeführt werden, eine willkommene Gabe gerade für Rundfunkorchester. Aber auch im Klavierunterricht sind sie trefflich zu verwenden, zumal der Klaviersatz gut ist. —s.

LIEDER VON NEIDHART (von Reuental). Bearbeitet von Wolfg. Schmieder.

DAS DEUTSCHE GESELLSCHAFTSLIED IN ÖSTERREICH von 1480—1550. Bearbeitet von L. Nowak und A. Koczirz. Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Unter Leitung von Guido Adler. 37. Jahrg. 1. Teil Bd. 71. 2. Tl., Bd. 72.
STUDIEN ZUR MUSIKWISSENSCHAFT. Beihefte der Denkmäler d. T. i. Österreich. 17. Bd. Gr. 8⁰. 127 S. Wien, Universal-Edition 1930.

Diese drei Veröffentlichungen gehören zusammen, sofern der 17. Band der „Studien zur Musikwissenschaft" die wissenschaftlichen Einleitungen zu den zwei Denkmälerbänden enthält, außerdem eine Arbeit L. Geiringers über Isaac Posch, einen der bedeutendsten österreichischen Komponisten in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, von K. A. Rosenthal eine solche „Zur Stilistik der Salzburger Kirchenmusik von 1600—1730", ferner von P. Nettl die reine Archivarbeit „Zur Geschichte der kaiserlichen Hofkapelle von 1630—1680" (II), weiterhin den zweiten Teil von F. E. Pamers sehr bemerkenswerter Abhandlung über „Gustav Mahlers Lieder". Von den beiden Denkmälerbänden wird heute vor allem der zweite mit dem Gesellschaftslied auf allgemeinere Teilnahme rechnen können. Er enthält Lieder meist erster damaliger Meister (A. v. Bruck, H. Finck, M. Grafinger, P. Hofhaymer, E. Lapicida, S. Mahu, G. Peschin, J. Sins und T. Stoltzer), die teilweise bekannt, mit zum Schönsten gehören, was diese Zeit beschert. Die treffliche Arbeit verbreitet sich über die verschiedensten Fragen, sodaß sie zugleich als eine Einführung in die Kunst dieser Liedmeister angesehen werden kann.

Auf viel schwierigerem Boden bewegt sich der erste Teil, der Band mit den auch in Faksimile mitgeteilten Liedern Neidhart von Reuentals. Dieser, etwa von 1180—1240 lebend, ist in seinen Melodien schon deshalb schwer, d. h. noch kaum zu fassen, weil die wichtigste Handschrift aus den Jahren nach 1450 stammt und man vorläufig nicht bestimmt weiß, ob die „überlieferten Melodien überhaupt zu den Neidhart-Texten hinzugehören, ob sie von N. selbst erfunden" sind und was der Fragen mehr sind. Der Herausgeber will denn auch seine Untersuchungen als nicht streng verbindlich ansehen und schließt mit den Worten, daß sich vielleicht später auf Grund eines neuen Systems der Melodiebetrachtung gewissenhaft eine historische Gliederung des gesamten Materials aufstellen lasse. — Unbegreiflich erscheint, daß bei den Übertragungen nur die erste Strophe mitgeteilt wird, wodurch man gezwungen ist, zu Ausgaben von Germanisten zu greifen. —s.

Kreuz und Quer.

Sein Seidentuch.

7. November 1880. Im Hoftheater kommt abends 6 Uhr „Tristan und Isolde" zur Aufführung. Richard Wagner, der auf der Rückreise von Italien nach Bayreuth sich einige Tage in München aufhält, wird der Vorstellung beiwohnen.

Trotz der Kälte stelle ich mich schon vier Stunden vor Beginn im Mitteltor des Haupteinganges an. Nur wenige stehen vor mir. Doch wie rasch sich die Begeisterten mehren! Als um 5½ Uhr die Pforte des Theaters sich öffnet, drängen Hunderte nach. Meine jungen Füße fliegen die Treppen hinan und erobern mir auf der Galerie den Eckplatz, von dem aus man den besten Blick auf die Loge genießt, die Wagner und seiner Frau Cosima zugewiesen. Punkt 6 Uhr treten beide ein. Sofort beginnt unter Hermann Levis Leitung das Vorspiel.

Meine Augen sind nur auf ihn gerichtet, ruhen unverwandt, um es lebendig in der Erinnerung zu wahren, auf seinem fesselnden, von Orchester und Bühne wechselnd erregten Antlitz. Und so rauscht mir ohne weitere Anteilnahme der erste Akt des Dramas vorüber.

Jetzt presse ich mich durch die dichtstehende, Beifall jubelnde Menge, stürme erwartungsvoll die Stiegen hinab, nach dem Eingang zur Bühne. Denn hier begrüßen, wie ich wußte, den Meister die Darsteller der Titelrollen, Heinrich und Therese Vogl. Ihnen wohlbekannt, darf ich mich, um den Angebeteten in unmittelbarer Nähe zu schauen, hinter die offene Türe stellen. Gespannte Augenblicke des Harrens.

Er kommt mit Intendant Perfall, eilt freudestrahlend dem herrlichen Sängerpaare zu — die Türe schließt sich —, spricht ihm in sprudelnden Worten seine bewundernde Anerkennung aus, umarmt und küßt die Beglückten.

Da sehe ich ein seidenes Tuch mehr als zur Hälfte von seinem Samtrock herabhängen. Ein Gedanke flammt mir auf, erfaßt mich: rascher leiser Zug meiner zitternden Rechten: das Tuch

unbemerkt in meiner Hand, in meiner Tasche. Und hinaus in die Garderobe, ins Freie. Mit den Fingern die schmeichelnde Seide umschließend, eile ich durch unbelebte Gassen, bis ich endlich an meiner Haustüre, in meiner Kammer anlange.

Hier entfalte ich beseligt das schimmernde Gewebe, küsse es, schmiege es an Wange und Stirne und, nachdem sich Aug und Herz daran geweidet, berge ich es in meinem Schrank.

Erst am folgenden Morgen werde ich mir des Unrechtes bewußt. Soll ich mich von dem teuren Andenken freiwillig trennen? Es zurückschicken? Nicht vermag's ich. Sondern allem Vergnügen freudig entsagend, spare ich den ganzen Ertrag meiner mageren Klavierstunden, bis ich ein ähnliches Tuch kaufen konnte. Mit den wärmsten Zeilen der Verehrung um gütige Nachsicht bittend, sende ich es nach Bayreuth.

Ob er wohl verzeiht? Oder zurückfordert? Tage peinigender Ungewißheit.

Da — in meiner Hand eine Postkarte. Die Adresse: seine mir bekannten schönen Schriftzüge. Aber rückwärts? Mir flimmert's in banger Erregung vor den Augen. — Doch, sehe ich recht? — das erlösende Wort: Vergeben. R. W.

In überschwellender Freude das Seidentuch, das ich nicht mehr zu berühren gewagt, fest in meine Hände drückend, juble ich: „Nun bist du mein, bist mit seiner Karte mein Kleinod." —

Fast drei Jahre sind vergangen. Da läuft am 13. Februar 1883 aus Venedig in München die erschütternde Kunde von Wagners plötzlichem Tode ein. Als vier Tage darauf um 4¾ Uhr unter den Weiheklängen des Trauermarsches der „Götterdämmerung" der Zug nach Bayreuth den großen Toten von München entführt, winkt ihm „Sein Seidentuch", tränenschwer, den letzten Gruß. (S. R.)

Spitzengagen und Konzertelend.

Von Otto Maag, Basel.

Vor kurzem erzählte mir der Führer einer weithin bekannten Kammermusikvereinigung folgenden Fall: Die Vereinigung absolvierte einen Zyklus von Konzerten in einer Reihe von kleineren Städten Norddeutschlands — etwa 4000 Einwohner — mit einem Durchschnittshonorar von 100 Mark (!) für den einzelnen Künstler, der überdies Reise und Verpflegung selbst zu bezahlen hatte. Mitten in dieser Tournee war auch zu den gleichen Bedingungen ein Konzert in einer sehr großen und reichen Stadt vom Agenten eingeschoben worden. Die Künstler, die der Meinung gewesen waren, der Veranstalter dieses Konzerts sei ein kleiner Verein und das Konzert werde in irgendeinem unbedeutenderen Lokal stattfinden, waren nun nicht wenig überrascht, als sie im größten Saal dieser Stadt konzertieren und erfahren mußten, daß der reichste Verein der Veranstalter war. Im Gespräch mit dem Vorstand dieses Vereins wurde erwähnt, daß kurz vorher ein bekanntes Sängerehepaar zu Gast gewesen war, das gemeinsam eine Summe von mehreren 1000 Mark als Honorar erhalten hatte. Die darauf fällige Bemerkung, ob sich denn der Verein nicht schäme, hier ohne weiteres Tausende für Künstler auszugeben, die durch ihre Bühnenposition schon an sich eine gesicherte Existenz haben und für die das Konzertieren nur noch finanzielle Dekoration ihres Prominentendaseins bedeute, während diese Kammermusikvereinigung, die ausschließlich von ihren Konzerten leben muß, mit 100 Mark pro Kopf trinkgeldhaft abgefertigt sei; diese Bemerkung erregte unliebsames Aufsehen. Dabei handelt es sich um Künstler, deren künstlerische Qualität der jener Sänger keineswegs nachsteht. Dies der eine Fall — unter hunderten!

Ein zweiter, ebenso charakteristischer: Eine kleine badische Stadt, in der durch persönliche Opfer eines Musikfreundes so etwas wie ein Musikleben geschaffen worden ist, da man ja heute mit nicht allzu großen Mitteln — siehe oben — wertvolle Kammermusik haben kann, besitzt auch einen Orchesterverein von Dilettanten, der einmal im Jahr ein großes Orchesterkonzert veranstaltet, wofür er eine erhebliche Summe aufzuwenden in der Lage ist. Was also tut dieser Verein? In einer Zeit, in der die Not vieler und namhafter Künstler des eigenen Landes groß ist, läßt er sich den Geiger Juan Manen aus Madrid kommen und bezahlt ihm für

dieses einzige Konzert, für das allein er von Madrid nach dem badischen Städtchen zu reisen hat, dreitausend Mark!

Es ist hier nicht die Meinung, daß es keine Prominenten-Honorare dieser Art geben sollte oder daß man eine Nivellierung anzustreben hätte. Immer sind einzelne große Künstler internationalen Ranges und entsprechender Beliebtheit außerordentlich bezahlt worden. Daß seinerzeit ein Caruso oder heute etwa ein Casals und Kreisler einen Höchstkurs haben, hat vollkommene Berechtigung. Aber daß ein halbes Dutzend „zweiter" Carusos, — ein Gigli, ein Schipa, ein Kiepura, und wie sie alle heißen, — mit 15—20 000 Mark für das einmalige Auftreten bezahlt werden, ist heller Irrsinn. Den Geiger Manen in Ehren, aber Geiger seiner Qualität gibt es genug und sie verlangen nicht 3000 Mark. Wer die Zeiten, in denen in Berlin herrliches Theater gespielt wurde, die Zeiten von Brahm und die Anfänge von Reinhardt, da Frauen wie die Triesch, die Sorma und die Höflich in ihrer glänzendsten Verfassung auf der Bühne standen, erlebt hat, dem wird es nicht eingehen, daß man für die Kunst einer Bergner pro Abend 3000 Mark bezahlt. Ebenso dürfte man es nicht als Zeichen eines besonderen kulturellen Hochstandes empfinden, daß man einem Richard Tauber dafür, daß er hundertmal hintereinander einen Operetten-Goethe mit seinem Kehlkopfschmalz ausstattet, Abend für Abend etwa 1500 Mark hinlegt usw. usw. Man kann sich der Tatsache nicht verschließen, daß in dem Maße, wie künstlerische Qualität abgenommen hat, — was ist ein Kortner gegen einen Matkowsky! — die Anzahl der Primadonnen beiderlei Geschlechts und die Höhe ihrer Ansprüche gewachsen ist. Dirigenten mit einem Fixum von etwa hunderttausend Mark und der Urlaubsmöglichkeit des Amerikalaufens, das immer auf Kosten der fortlaufenden Arbeit am bezahlenden heimischen Institut geht, sind heute längst keine Seltenheit mehr. Nur mit Grausen kann man das Budget etwa der preußischen Staatstheater, das 70 Solokräfte mit einem Durchschnittsgehalt von 25 000 Mark und einem Gesamtetat von annähernd zehn Millionen Mark vorsieht, mit dem der preußischen Staatsbibliothek vergleichen, das ihr beispielsweise nicht ermöglichte, in einer vor kurzem stattgehabten Auktion eines der kostbarsten Musikmanuskripte, Mozarts Werkverzeichnis, der Musikabteilung für 36 000 Mark zu erwerben.

Hier fehlt es an dem kulturellen Verantwortungsbewußtsein — nicht der Künstler, denn die wären schön dumm, wenn sie ihre Konjunktur nicht ausnützten, — sondern des Publikums, der Theater- und Konzertinstitutsleiter und der Kritik. Statt daß man, wie es ein Toscanini bestimmt tun würde, den „zweiten Caruso" zum Teufel jagt, wenn er den frechen Anspruch stellt, ohne Probe in einem fremden Ensemble zu singen, beugt man sich, selbst wenn man einen guten Dirigentennamen hat, der Sensationsgier der Masse. Und nirgends in der Presse erhebt sich die Stimme, die solche Primadonnenmanieren verurteilt. Das besonders Traurige aber ist, daß nicht nur in der Fieberluft von Städten wie Berlin, das ja als Wirkungsfeld der Sklareks Geld genug für alle Extratouren hat, und beispielsweise, um die Krämpfe seiner Regisseure zu verwirklichen, an seinen drei Opernhäusern, die angeblich in Arbeitsgemeinschaft stehen, drei Unsummen verschlingende Inszenierungen der „Zauberflöte" sich leisten kann, daß nicht nur in Berlin, sondern in der Provinz dieser Primadonnenunfug mitgemacht wird in einer Weise, wie wir sie von dem kleinen badischen Städtchen berichtet haben. Wenn sich Publikum und Presse und vor allem auch die Leiter der Kunstinstitute überall weigerten, die sinnlos übersetzten Preise für Frau Y und Herrn Z zu bezahlen, dann würden sich diese genötigt sehen, mit ihren Ansprüchen wieder einmal Maß zu halten. Und die Kritik hätte an einem solchen Gesundungsprozeß dadurch vor allem mitzuwirken die Aufgabe, daß sie in ihrer Bewertung etwas sparsamer mit den Superlativen umgeht. Wenn man dauernd von „Erlebnissen" redet und bei jedem stimmbegabten Sänger gleich mit der Caruso- und bei jedem seriösen Geiger gleich mit der Joachim-Dekoration bei der Hand ist, dann ist es kein Wunder, daß auch das Publikum allmählich alle Maßstäbe verliert. Es ist ja bekanntlich schnell so weit, daß es die Unarten für das eigentlich Gottähnliche hält, und würde vermutlich, auch wenn ihm Caruso selbst noch einmal vorsingen könnte, doch nach seinem Tauber schreien.

Musikalischer Kulturspiegel.

Von Dr. Fritz Stege.

Dank der Initiative preußischer Landtagsabgeordneter, die sich in der Form einer „Kleinen Anfrage" nach den Maßnahmen erkundigten, welche zum Schutze deutscher Musiker gegen die Auslandskonkurrenz getroffen werden könnten, ist das überaus heikle Problem des Ausländertums wieder einmal sehr aktuell geworden. Es bedarf keiner Begründung, daß die Benachteiligung deutscher Musiker durch Ausländer eine Existenzfrage von ausschlaggebender Bedeutung darstellt und ebenso schwerwiegend ist wie etwa die wirtschaftliche Bedrängnis durch den Tonfilm und die übrigen Erscheinungen eines mechanisierten Musikbetriebes. England, Schweiz, Ungarn, Italien sind längst dazu übergegangen, solche Musiker als lästige Ausländer über die Grenze abzuschieben, die unnötigerweise den einheimischen Musikern das Brot wegnehmen. Wie sieht es aber in Deutschland aus? Die Reichshauptstadt hat 5500 Musiker, die ihren Beruf erlernt haben und als vollgültige Orchester- und Solospieler anzusehen sind. Von ihnen haben am letzten Monatswechsel 1966 Musiker kein Engagement erhalten, sie mußten die staatlichen Wohlfahrtsanstalten für Arbeitslose in Anspruch nehmen. Dieses Ansteigen der Arbeitslosigkeit hat mit der Einführung des Tonfilms begonnen. Nicht weniger als 1500 Musiker sind gleichzeitig brotlos geworden. Fast alle Ufa-Theater und auch andere große Kinounternehmungen haben ihre Orchester abgeschafft. Die ihnen angehörenden Musiker finden in anderen Betrieben kein Engagement, denn überall sind die Orchester und Kapellen zumindest verkleinert worden.

Die Konkurrenz der ausländischen Musiker führt nicht nur zu einem Stellenverlust einheimischer Künstler, sondern zu einer späteren Engagementsverhinderung durch rücksichtslose Unterbietung der Tarife, unter denen sich Tschechen und Ungarn im Hinblick auf die Wirtschaftskrisen ihrer Heimat besonders auszeichnen. Trotzdem im letzten Monat in 79 Fällen Anzeigen wegen Vergehen gegen die Bestimmungen über die Beschäftigung von Ausländern und Vergehen gegen die Aufenthaltsbewilligung erstattet wurden, wimmelt es in den großen Nachtlokalen Berlins von ausländischen Musikern. Eine Berliner Zeitung zählt in den größten Lokalen am Kurfürstendamm 23 Ungarn, 12 Neger, 11 Russen, 5 Engländer, 4 Holländer, 2 Amerikaner, dazu Franzosen, Italiener und Spanier. Überall aber stehen die Ungarn an der Spitze im internationalen Wettbewerb. Ein Mitglied der Kapellen Dajos Béla oder Bernhard Etté verdient durchschnittlich 60 Mark pro Tag. Der arbeitslose deutsche Musiker aber erhält eine Unterstützung von 22.50 Mark in der Woche.

Das sind absolut unhaltbare Zustände, die einer dringenden Abhilfe bedürfen. Jedes Land weiß sich gegen die Überflutung von fremdländischer Musik und ausländischen Musikern zu sichern, nur Deutschland nicht. Unsere Heimat läßt die eigenen Landesangehörigen verhungern, um künstlerisch oft minderwertigeren Ausländern den Vorzug zu geben. Freilich wird ein striktes Verbot ausländischer Musiker keineswegs das kulturelle Gefahrenmoment in völlig befriedigender Weise beseitigen, und unter den Vorschlägen, die auf Innehaltung eines Mittelweges hinzielen, verdient die Anregung einer Magdeburger Zeitung Beachtung, die eine Art von A u s l ä n d e r - S t e u e r befürwortet. „Eine Steuer für die Beschäftigung landfremder Künstler, deren Verpflichtung sich nicht als notwendig im Sinne einer Kulturförderung nachweisen läßt. Die technische Form für eine solche Steuer, die man als eine Art Schutzzoll für die deutschen reproduzierenden Künstler bezeichnen könnte, wird sich unschwer finden lassen. Ob man an eine entsprechende Erhöhung der Lustbarkeitssteuer denkt oder an die Erhebung von Sondergebühren anderer Art, ist gleichgültig. Wichtig ist dabei der Gesichtspunkt, daß aus dem Ertrag dieser Besteuerung auch die notleidenden deutschen Künstler unterstützt werden könnten; ob man nun einen angemessenen Teil des Ertrages an die Wohlfahrtskassen der großen Verbände abführen würde oder an die Arbeitslosenversicherung für Sonderzwecke, ist wiederum eine Frage, die von den Fachleuten geprüft und entschieden werden müßte. Sicher ist, daß eine solche Steuer, die vor fast allen anderen Steuern den Vorzug großer Popularität haben dürfte, nach allen Seiten hin ihren Zweck erfüllen würde: Die Unternehmer würden

gezwungen, das Engagement von Ausländern sich reiflich zu überlegen; die deutschen Künstler würden wieder mehr zur Mitarbeit herangezogen werden; auch ihre Wohlfahrtskassen würden erwünschten Zustrom erfahren; der Staat hätte einen wirksamen Schutz gegen die Überwucherung der nationalen Kultur durch fremde Elemente und außerdem einen gewiß nicht unwillkommenen Gewinn für seinen Steuersäckel...."

Rechnet man die vielen Faktoren zusammen, die den deutschen Musikerstand im Kino, im Café ebenso bedrohen wie den Angehörigen der Konzertorchester und der Oper, als da sind: Abbau durch Tonfilm, durch Einführung von Grammophonkonzerten (jawohl: Eine saarländische Stadt erließ kürzlich Einladungen zu einem „Wohltätigkeitskonzert". Und es war ein Schallplattenkonzert, auf Lautsprecher übertragen! Eine „Wohltätigkeit", die man wohl kaum auf die Musiker selbst beziehen darf), durch die allgemeine Wirtschaftslage, durch Schließung der Opernhäuser usw., dann darf man dem neuerlichen Protest des „Reichsverbandes deutscher Orchester und Orchestermusiker" unbedingt zustimmen, der vor der Ergreifung des Musikerberufes dringend warnt, da die statistischen Erhebungen über den Nachwuchs an Musikhochschulen und Konservatorien erwiesen haben, daß eine weitaus größere Zahl von Studierenden sich dem Studium der Orchesterinstrumente widmet, als in absehbarer Zeit Beschäftigung finden kann. Diesem Protest entnehmen wir folgende wichtige Einzelheiten: „Bei voller Erkenntnis der allgemeinen wirtschaftlichen Notlage und der bestehenden Finanzlage der Städte im besonderen muß doch darauf hingewiesen werden, daß namhafte Stadttheater infolge geschickter Werbemaßnahmen, Sparsamkeit bei Neuinszenierungen und einer musikalischen Kulturpolitik, die sie von gewagten und unfruchtbaren Experimenten fernhält, im vergangenen Winter steigende Besucherzahlen und einen größeren Abonnentenkreis (sogar für die nächste Spielzeit) aufzuweisen haben. Hierdurch erscheint bewiesen, daß der Aufwand für die Kulturorchester keineswegs „den Ruin der Theater" bedeutet. Eine Verringerung der Stärke unserer deutschen Kulturorchester wäre ein Verbrechen gegen die Kunst, da eine Reihe großer Meisterwerke dann nicht mehr aufgeführt werden könnte."

Auch der „Verband deutscher Orchester- und Chorleiter" ist nicht müßig geblieben und hat dem Reichsminister des Innern eine Eingabe überreicht, in der es u. a. heißt: „Es muß geprüft werden, ob die Ersparnisse, die durch den vollständigen oder teilweisen Abbau erzielt werden können, in einem irgendwie zu rechtfertigenden Verhältnis zu dem kulturellen Schaden stehen... Gerade in unserer Zeit, in welcher durch eine immer weiter um sich greifende Mechanisierung des Musiklebens eine Gefährdung für das unmittelbare Erleben lebendiger Musik droht, ist es von besonderer Wichtigkeit, daß in der Möglichkeit des unmittelbaren Genusses wertvollster Musik keine Beschränkung entstehe.... Die Summen, um die es sich an den einzelnen Orten handelt, sind im Verhältnis zu den Aufwendungen für andere kulturelle Zwecke, deren Abbau nicht in Aussicht genommen wird, ganz unerheblich.... Die größte Gefahr für unsere Kultur würde darin bestehen, daß mit den verminderten Orchestern nur noch minderwertige, behelfsmäßige Opernaufführungen stattfinden könnten, die infolgedessen schlecht besucht und wegen mangelnder Rentabilität bald gänzlich aufgegeben würden.... Ein künstlerisch hochstehendes Orchester zu schaffen, ist eine Arbeit von vielen Jahren, die Auswirkung einer dauernden und gehüteten Tradition. Ist ihr Ergebnis einmal zerstört worden, so heißt es, ganz von Anfang wieder aufbauen, und darüber gehen viele Jahrzehnte hin."

Hoffen wir, daß diese Bestrebungen um die Erhaltung unserer Musikkultur von Erfolg gekrönt sind, und daß nicht Ausländer wieder unverdient ernten, was deutscher Fleiß und deutsche Begabung gesät haben. Ist es wirklich so schwer, sich ohne Unterschied der Parteien jenes Bekenntnis des Dichters Bogislaw von Selchow zu eigen zu machen:

Ich bin geboren, deutsch zu fühlen,
ich bin auf deutsches Denken eingestellt.
Erst kommt mein Volk und dann die andern vielen,
erst kommt die Heimat, dann die Welt!"?

Kurmusik.

Von Dr. Fritz Stege.

„In Swinemünde, am weißen Strand....“ Aus den Klängen des Schlagerliedchens steigt das Bild der waldumsäumten Ostsee empor, ein blauer Himmel, der sich in wogenden Wassern spiegelt — und frohe Menschen, die für einige Zeit der Werktagsarbeit entronnen sind ..... Und lächelnd summt man die Strophe mit: „In Swinemünde — am weißen Strand .....“

Es bedarf nicht des zur Modetorheit gewordenen „Lokal-Schlagers“, um die Anziehungskraft eines Badeortes zu erhöhen. Die Kurmusik selbst ist ein wichtiger, allzu häufig noch unterschätzter Bestandteil des Badelebens. Sie gehört nun einmal zum Badebetrieb als „Gebrauchsmusik“ in zeitgemäßer Bedeutung. Sie verkörpert in ihrer unterhaltenden Form die ganze Leichtlebigkeit und Gedankenlosigkeit, die den Vergnügung und Erholung suchenden, der Großstadt entflohenen Urlauber kennzeichnet. Sie ist zu einem Bedarfsgegenstand des alltäglichen Lebens geworden, dessen Vorhandensein man als selbstverständlich betrachtet, dessen Fehlen man jedoch als einen bedauerlichen Mangel empfinden würde. Musik ist ein unbewußtes Bindeglied zwischen Mensch und Natur, zwischen dem eigenen Innenleben und dem Gefühlswert der umrahmenden Landschaft. Musik im Sonnenschein — Musik, deren Klänge sich mit den raunenden Wellen paaren — Musik, deren Tonreich zum Träger der Freude wird, die sich im Innern des Individuums widerspiegelt. — —

Um die Bedeutung der Kurmusik für den Badegast nachzuweisen, ist es notwendig, auf graue Vorzeiten des Altertums zurückzugreifen. Auf die Geschichte hochstehender Kulturen, die der Musik eine ausgesprochene Heilkraft zutrauten und ihr eine medizinische Aufgabe zuschrieben. Bei den Ägyptern, Babyloniern, bei den Griechen heilte man mit Musik nicht nur seelische, sondern auch körperliche Leiden. Es ist bemerkenswert, daß die moderne Heilkunde in verschiedenen Fällen die medizinischen Wirkungen der Musik aufs neue erfolgreich erprobt hat. Es ist ohne weiteres einleuchtend, daß Musik einen bestimmenden Einfluß auf das Seelenleben ausübt. Niemand wird daran zweifeln, daß eine geeignete seelische Einstellung die beste Vorbereitung für körperliche Gesundung ist. Daraus ergibt sich, daß eine sorgfältig ausgewählte, nicht übertrieben häufig dargebotene Kurmusik eine besondere Rolle in jedem Badeleben spielen muß. Vorausgesetzt, daß sie sowohl in der Ausführung als auch im Gehalt der Tonstücke ausreichende Qualität besitzt.

Nur wenige Badeorte haben bisher erkannt, daß gute Musik eines der vorzüglichsten Werbemittel darstellt. Die großen Bäder wie Pyrmont, Wiesbaden, Zoppot mit seiner „Waldoper“, Homburg, Wildungen, Teplitz und viele andere sind im Sommer mit Musikfesten größeren Stils oder mit Opernaufführungen und Sinfoniekonzerten vertreten. Nicht selten sammeln die Kapellmeister internationaler Bäder ihre Erfahrungen während des Winters in Großstädten wie Berlin oder München, um sie in der Saison praktisch zu verwerten.

Daneben aber macht sich in kleineren Badeorten ein oft erschreckender Dilettantismus breit. Nicht zum mindesten verbreitet durch die unglaubliche Bedürfnislosigkeit des Großstädters, der der Meinung ist, seine künstlerischen Ansprüche während des Kuraufenthaltes in einer Weise zurückschrauben zu müssen, die auch nicht den entferntesten Vergleich mit den Maßstäben der Großstadt zuläßt. In namhaftesten Badeorten finden sich Kurkapellen, die kaum je in der Lage sind, ihr offenbar ererbtes Notenmaterial zu ergänzen. Da ist man mitunter in der Lage, italienische und französische Ouvertüren hundertjährigen Alters anhören zu müssen, die niemand kennt und die allenfalls den Musikhistoriker interessieren, aber nicht das Badepublikum. Typisch ist da ein Fall, den die Zeitschrift „Verkehr und Bäder“ erzählt. Aus Mangel an geeigneten Noten ließ der Kapellmeister eines Ostseebades eine bekannte Ouvertüre von Adam an drei aufeinanderfolgenden Tagen spielen. Das erste Mal hieß die Ouvertüre „Si j'etais roi“. Am zweiten Tage: „Wenn ich König wäre“. Und das dritte Mal: „Nur einen Tag König“.

Derartige Vorfälle beweisen, daß dem größten Teil der deutschen Badeorte die kulturelle Bedeutung der Kurmusik völlig unbekannt geblieben ist. Sonst könnte es nicht vorkommen, daß

nötige Sparſamkeitsmaßnahmen faſt immer zu allererſt die Kurmuſik treffen. Wie zum Beiſpiel Saßnitz auf Rügen, wo bereits im Februar beſchloſſen wurde, die Kurmuſik verſuchsweiſe durch Schallplattenkonzerte mit Lautſprecher-Übertragung zu erſetzen. In der Rügenſchen Bädertagung am 22. März in Bergen führte man lebhafte Klage über die Maſſenflucht des deutſchen Reiſepublikums ins Ausland. Derartige Mittel wie Erſatz der Kurmuſik durch „Konſerven-Muſik" ſind keinesfalls dazu angetan, den Reiſenden an die Heimat zu feſſeln. Welches ausländiſche Bad wäre nicht mit allen Kräften bemüht, dem Badegaſt den Aufenthalt in jeder Beziehung ſo angenehm wie möglich zu machen? Was uns nottut: Eine kritiſche Überprüfung der Kurmuſik in deutſchen Bädern, eine ſtärkere Anteilnahme der muſikliebenden Welt an den künſtleriſchen Leiſtungen der Kurkapellen, eine allgemeine Vervollkommnung des Muſiklebens an denjenigen Stätten, die der Muſik ebenſowenig entraten können wie eine Filmvorführung der tönenden Begleitung!

Kurmuſik: Ein längſt nicht genügend gewürdigter, aber für das allgemeine Wohlbefinden unbedingt wichtiger Beſtandteil des Badelebens. Warum haben die Gebrauchsmuſiker unter der gegenwärtigen Komponiſtengeneration noch nicht das Thema „Kurmuſik" aufgegriffen und es zum Gegenſtand tonſchöpferiſcher Äußerungen gemacht?

Kurmuſik verlangt gute Muſik — Und ihre Werbekraft braucht ſich nicht allein auf jene kleinen lokalen Reklameliedchen zu beſchränken, wie das von Swinemünde, an deſſen weißem Strande es ſich ſo ſchön von kleinen Mädchen „und allerhand" träumen läßt....

Auch für die ſeeliſche Erholung der Kurgäſte iſt das Beſte gerade gut genug.

Buntes Allerlei.

Deutſche Muſiker über die Romantik der deutſchen Muſik. Gelegentlich des Pommerſchen Muſikfeſtes in Greifswald, das der romantiſchen Muſik galt, nehmen die Veranſtalter und Mitwirkenden des Feſtes in der „Greifswalder Zeitung" Stellung zum Problem der Romantik. Max von Schillings, der Dirigent des Muſikfeſtes, ſpricht von den „übereifrigen Gegenwartsmenſchen, die alle geiſtigen und künſtleriſchen Schöpfungen, die aus einer ſinnesfrohen romantiſchen Weltempfindung ihre Kraft ſogen, in die Rumpelkammer verweiſen wollen." — Prof. Wilh. Kempff, der ehemalige Direktor der Stuttgarter Muſikhochſchule, ſchreibt u. a.: „Ich glaube nicht an das Märchen von der ‚entſchwundenen Romantik'. Auch unſere Zeit hat ihre Romantik; wir dürfen nur nicht bei denen ein Gefühl dafür vorausſetzen, welchen etwa ein ſtarker Bizeps der Inbegriff alles Schönen bedeutet. Das Pommerſche Muſikfeſt wird zeigen, daß Ausführende wie Zuhörer immer noch fähig ſind, bei den Klängen der deutſchen Romantiker Herz und Seele mitſchwingen zu laſſen, und daß in dieſem Sinne die Romantik etwas Gegenwarts-Nahes, Lebendiges für uns bedeutet." — Und Prof. Georg Schünemann, der Direktor der Berliner Muſikhochſchule, äußert ſich in dieſem Zuſammenhang über Muſikfeſte im allgemeinen: „Wir können noch nicht ſehen, wo der Weg der nächſten Jahre hinführen wird, aber das eine wiſſen wir: es gilt zu erhalten, was wir beſitzen. Nur auf dem Grunde einer allumfaſſenden Muſikpflege können wir in der Kunſt vorankommen, nur durch Wahrung und Vertiefung unſeres muſikaliſchen Beſitzes ſchaffen wir Sicherungen für eine neue Muſikkultur. Deshalb greift die moderne Muſikerziehung in die Tiefe und Breite, ſucht die ſtaatliche Muſikpflege nach Organiſierung und Beaufſichtigung des Kunſtlebens. Dem gleichen Ziel kommen und ſtreben unſere deutſchen Muſikfeſte nach. Nicht auf die Einzelleiſtung, nicht auf das mehr oder minder anſprechende moderne Werk kommt es an, ſondern allein auf den Geiſt, in dem muſiziert wird, auf das Einheitliche, in höherem Sinn Bindende, Zuſammenfaſſende."

Siegfried Wagner im Geſpräch. Dr. Richard Dyck veröffentlicht im „Hamburger Fremdenblatt" hochintereſſante Mitteilungen über einen Beſuch im Hauſe Wahnfried, die Aufſchluß über das unveränderte Anſehen des Wagnerſchen Lebenswerkes geben. Siegfried Wag-

ner entgegnete auf die Frage: „Ist der Festspielgedanke noch lebendig, oder haben die recht, die behaupten, daß Bayreuth erstarrt sei?" — „Gibt es eine bessere Widerlegung dessen als die Tatsache, daß wir sämtliche Aufführungen bis auf den letzten Platz ausverkauft haben? Und es sind diesmal nicht etwa die Ausländer in der Überzahl, sondern neunzig Prozent unserer Besucher sind Deutsche. Wie tief muß das Werk meines Vaters noch in unserem musikliebenden Volke wurzeln, wenn kleine Leute — ich weiß es zufällig von einem Briefträger in Glauchau — Pfennig auf Pfennig sparen, bis sie das Geld beisammen haben, um Bayreuth zu erleben!" — Über Toscaninis Verpflichtung für Bayreuth erzählt Siegfried Wagner, daß dieses einem beiderseitigen Wunsche entstammende Engagement nicht allein auf die Erhöhung der Einnahmen zurückzuführen sei, sondern weil Wagner den genialen Dirigenten als „unbeirrbar lauteren Charakter" schätzen gelernt habe, für den es „in der Kunst keine Kompromisse gibt". „Ein herrlicher Künstlermensch, der unseren ‚Tannhäuser' und ‚Tristan' zu einem Ereignis machen wird."

Das verurteilte „Dreimädelhaus". In einer Klage eines Tenors, der sich weigerte, die Rolle des Schubert im „Dreimädelhaus" zu übernehmen mit der Begründung, daß er nur für Opern und klassische Operetten verpflichtet sei, fällte das Oberschiedsgericht einen hochinteressanten Spruch, mit folgender Urteilsbegründung: „Wenn im ‚Dreimädelhaus' auch ausschließlich Lieder des Komponisten Schubert zur Wiedergabe gelangen, so kann das Werk nicht zu den klassischen Operetten gerechnet werden, bei denen nach Bühnenbrauch auch Opernsänger mitzuwirken haben. Das von dem Bearbeiter als Singspiel mit der Musik von Franz Schubert bezeichnete Werk sei nach seiner ganzen Aufmachung derart, daß es mit dem Namen Schuberts nicht mehr gedeckt werden könne." Bravo!

Der erste Don José. Die „Münchner Neueste Nachrichten" erinnern daran, daß Paul Lhérie, der Don José der Carmen-Uraufführung, noch im Alter von 86 Jahren auf dem Montmartre lebt. Er weiß von der Uraufführung noch zu erzählen, daß die Direktion die Rolle des Don José einem anderen Tenor zugeteilt hatte, daß aber der Meister zum Entsetzen jenes anderen Tenors auf Lhérie bestand. Er erzählt weiter, daß Bizet damals an den Ufern der Seine in einem Pariser Vororte lebte, er selbst, Lhérie, am anderen Ufer, und wie sie einander täglich in Schwimmhosen zuruderten, um die Rolle zu besprechen. Von theaterhistorischem Interesse ist es, daß Lhérie die allgemein verbreitete Meinung, „Carmen" sei bei der Uraufführung ausgepfiffen worden, entschiedenst dementiert. Nur der Schluß des Librettos habe dem Publikum von 1875 mißfallen und im Zuschauerraume sei darob ein leichtes Gemurmel entstanden. Immerhin wurde dann die Oper hintereinander fünfundvierzigmal aufgeführt. Für die damalige Zeit eine Rekordserie.

Musikberichte und kleinere Mitteilungen.

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Egon Wellesz: „Die Bacchantinnen", Oper nach Euripides (Berlin).

Hugo Herrmann: „Vasantasena", Oper nach Lion Feuchtwanger (Wiesbaden).

Max von Schillings: „Pfeifertag" in Neubearbeitung (Staatsoper Unt. d. Linden, Berlin).

Ermanno Wolf-Ferrari: „La vedova scaltra", Oper (Rom).

Konzertwerke:

Hans F. Redlich: „Apostelgesänge" für Bariton und Orchester (Königsberg).

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Erwin Dressel: „Der Rosenbusch der Maria", musikalische Legende (Leipzig).

Leo Knipper: „Nordwind", musikalische Vorstellung in drei Akten (Moskau).

Karel Moor: „Der letzte Akkord", eine Mozart-Oper (Prag).

Konzertwerke:

Erich Rhode: „Mittagsstille" f. 3st. Männerchor, Klav., Horn, Fag. (Nürnberg).

Ludwig Weber: Auffchwung", ein Chorwerk (Effen).
Adolf Wieber: Orgel-Chaconne und 90. Pfalm f. gem. Chor, Orgel, Pauke (Halle).
W. Peterfen: „Große Meffe" f. Soli, Chor, Orch. (Darmftadt).
Graener: „Flöte von Sansfouci" (Würzburg, Mozartfeft).
Hermann Neumann: Kyrie und Gloria für Soli, Chor und Orchefter (Kaiferdom zu Speyer unter Leitung des Komponiften).

Die in PARIS im II. Vierteljahr 1930 ftattgefundenen UR- bzw. ERST-AUFFÜHRUNGEN:

E. Paffani: Suite ministerielle.
N. F. Gaillard: Mélodies chinoises (zwei Uraufführungen).
Dar. Milhaud: 3 Rag-Caprices.
Foureftier: „A St. Valéry" f. Orch. (Uraufführung).
Em. Sarlat: „Voix au bord de la mer" (fymph. Dichtung: „Titanic 1912").
Em. Sarlat: „Montagnarde" f. Orch.
Tansmann: „La nuit Kurde" f. Orch.
Caplet: „La mort rouge". f. Harfe u. Orch.
J. Cras: Legende f. Cello u. Orch. (Uraufführg.).
Charpentier: „Freiluft-Studien" f. Orchefter (Uraufführung).
Sauguet: „La nuit" f. Orch. (Uraufführung).
Villa-Lobos: „Indifche Legende" für Violine.
B. Martinu: Allegro symphonique.
Villa-Lobos: „Brasilien", Tänze f. Orch. u. „1te Suite für Kino" (Uraufführungen).
Mengelberg: „Elégie symphonique".
Conrad Beck: Trio für Streicher.
Tibor Harsanyi: 13 Tänze.
Petridis: Griechifche Melodien f. Gefang (Uraufführung).
Pizzetti: 3 fymp. Préludes.
Duffaut: Danses serbes f. Chor (Uraufführung).
Wil. Boyce: V. Symphonie (1750).
Dardigna: Lieder.
Fairchild: Romanesque f. Klavier.
Tcherepnine: Scherzo f. Klav. (Uraufführg.).
Haendel: „Watermufik". Erftaufführung in Frankreich nebft der Kantate „Alles, was ihr tut" von Buxtehude.
Luthi: Violin-Sonate (Uraufführung).
Huré: 3 chanons monodiques.
Quinet: Fantafie für Streicher (Uraufführung).
Obouhon: „La couronne" (Radio).
Hindemith: Orgelkonzert.
V. d'Indy: 3tes Streichquartett.
Migot: „Cloche" f. Frauenchor.
Jongen: Orgelfymphonie (Uraufführung).
Davico: Sonatina rustica.
L. Weiner: Klavierkonzert.
Meffager: Symphonie A-dur. (Urauff. nachgel. Werke.)
Rodrigo: Alhambra-Prélude.
Neugeboren: Cello-Sonate (Uraufführung).
Schulthess: 3 Klavierftücke.
C. Beck: 4 Klavierftücke (Uraufführung).
A. Tansmann: Cello-Sonate (Uraufführung).
Citkowitz: Klavierfonate.
Paffani: Sonate (Gefang u. Kl.) (Uraufführg.).
Berkeley: Streichquartett.
Dandelot: Bilitis-Lieder 2te Folge.
Woollett: Streichquartett (Uraufführung).
Presle: Klavierphantafie.
Jongen: Tänze für 8 Celli (Uraufführung).
Corbeiller: 3 Melodien.
Conr. Beck: Herbftmelodien
Martinelli: Divertissement sarrasin (Urauff.).
Tailleferre: Lieder (neu).
Villa-Lobos: Cello-Konzert, Suite f. Streicher, Violin-Fantafie, Meffe-Oratorium (4 Uraufführungen).
Djabadary: Georgifche Weifen.
Levidis: Poëme symph. (Uraufführung).
Lourié: Divertiffement (Uraufführung).
Cotapos: 4 préludes (Uraufführung).
Fritz Buchtger: Kleine Cello-Sonate (Urauff.).
Leo Sachs: Lieder.
E. Schulhoff: Violinfonate.
Cafadefus: Quintetto (Uraufführung).
Harfanyi: Symph. Ouvertüre.
Wiener: Klavierkadenzen mit Orch. (Urauff.).
Milhaud: Eumenidenouvertüre (Uraufführg.).
Rieti: Violinkonzert.
Honegger: Cellokonzert (Uraufführung).
Rouffel: Trio (Flöte, alto, cello) (Urauff.).
Jean Cras: Quintett-Suite.
Dom-David: „Le Mystère de l'Alleluija", liturg. Drama (Uraufführung).
d'Ollone: La Flûte de Jade.
Gil-Marchex: Mélodies.
Labey: Klavierquintett (Uraufführung).
Tansmann: Violinfuite; Mazurcas f. Klavier.
Prokofieff: Klavierftücke; 2 ruff. Lieder.
Liapunon: Violinkonzert.
Castelnuovo-Tedesco: Violinkonzert.
Klingsor: Sonatine viennoise.
Raoul Laparra: Spanifche Tänze.
Canteloube: Rumänifche Tänze (Urauff.).
Hindemith: Zwei Tänze.
Hugon: Streichquartett (Uraufführung).
Rubin: Dritte Klavierfonate.
Markewitfch: Cantate für Männerchor und Orchefter (Uraufführung).

A. v. R.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE.

DREI WÜRZBURGER FESTE.

Die hohe architektonische Kultur Würzburgs, seine herrliche Lage und sein südlich farbiges Stadtbild sind vielen vertraut, seine geisteswissenschaftliche Stellung durch die Universität ist allgemein bekannt. Wer weiß aber im weiten Deutschland Näheres darüber, daß dieser Ort auch ein Sammelpunkt fränkischer bildender Kunst und eine Pflegestätte der Musik ist? (Fast möchte man sagen, daß sein Ruf im nordischen Ausland dank unserer dort konzertierenden Künstler größer ist als im Vaterlande.)

Drei Ereignisse aber haben im Musikjahr 1929/30 die bedeutsame Stellung Würzburgs im musikalischen Leben des ganzen Frankenlandes, seine Mission hierfür und die lebendige Erhaltung dieser seiner Aufgabe dargetan.

Die 125jährige Gründungsfeier des Staatskonservatoriums.

Was diese Anstalt seit ihrem Bestehen geleistet hat, wie sie Ausdruck des Musikwillens und -Lebens der Stadt geworden ist, das zu schildern, ginge über den Rahmen meines Berichtes. Dr. Franz Josef Fröhlich, der musikbegeisterte Privatdozent und spätere Professor für Aesthetik und Pädagogik, war ihr Gründer und erster Direktor. Nach Johann Brasch und Theodor Kirchner folgte 1878 Dr. Karl Kliebert, unter dem die Schule wie ihre Konzerttätigkeit einen neuen Aufschwung nahm. Meyer-Olbersleben und seit 1920 Dr. Hermann Zilcher sind die nächsten Leiter. Das Verdienst des letzteren, das Musikinstitut vor allem als Orchesterschule ausgebaut und es zu einem hochangesehenen Instrumentalkörper gemacht zu haben, ist unbestritten. Unsere größten Meister, Richard Strauß und Hans Pfitzner, Männer wie Dr. Muck, Siegfried Wagner, H. von Waltershausen und andere sind vor dem Schülerorchester gestanden. Alle haben ihm ihre Anerkennung ausgesprochen. Ein Konzert desselben ohne Mitwirkung der Lehrer unter Zilchers Leitung gab mit den Vorspielen zu „Oberon", „Benvenuto Cellini" und „Die Meistersinger von Nürnberg" hervorragende Proben seines Könnens. In einer Morgenfeier kamen nur die Lehrer der Anstalt zu Wort und widmeten ihre Kräfte Kompositionen der früheren Direktoren, die achtbare Talente offenbarten. Selbst diese schlichte Art der Durchführung des Festes brachte den starken kulturellen Wert des Konservatoriums wieder zu vollem Bewußtsein, der durch Konzerte im weiteren Frankenland bis Ansbach und Bayreuth ausstrahlt.

Das Walther-Jahr.

Die Stadt hat den 700. Todestag Walthers von der Vogelweide in mehreren Veranstaltungen festlich begangen. Sein mit vieler Wahrscheinlichkeit im Lusamgärtlein des Neumünster anzunehmendes Grab gibt die Berechtigung hiezu. Es stellte sich als ein guter Gedanke heraus, das Gedächtnis an den streitbaren minnigen Sänger auch in den Musikkreisen zu erneuern. Tatsächlich ist hier die Erinnerung noch am unmittelbarsten lebendig geblieben, hat er doch zu Vertonungen seiner Gedichte häufigen Anlaß gegeben. Bei der eigentlichen Feier vor seinem Denkmal hatten sich die staatlichen Vertreter Deutschlands zur Huldigung mit Worten und Kränzen eingefunden, indes ein Schülerchor unter Studienrat Edelmann und Studienassessor Woller teils mit Gesang, teils mit Sprechchor die Verbrämung bildete, während beim Festakt im Kaisersaal der Residenz das Orchester des Staatskonservatoriums zur Erhöhung der Weihe beitrug.

Eine eigene Serenade der Würzburger Sänger im Ehrenhof der Residenz wurde ein schöner Beweis der Gemeinsamkeit des Bekenntnisses zu deutscher Kunst und Kultur durch Vorträge der bürgerlichen Sänger unter J. B. Zeller und der Arbeitersängerschaft unter J. M. Lochner, die zum Teil auf Walthers Dichtungen abgestimmt waren.

Außerdem aber enthielten die Konzerte der Würzburger Liedertafel unter J. B. Zeller und des Würzburger Sängervereins unter Carl Schadewitz Chöre auf Walthers Gedichte oder Tonschöpfungen, welche der Verherrlichung seiner Person galten. Schadewitz brachte auch des Minnesängers wundersame Weise „Beim Betreten des Heiligen Landes" aus den sogenannten Münsterschen Fragmenten in einer sehr feinsinnigen Bearbeitung für Kinder- und Männerstimmen mit kleinem Orchester, welche einen tiefen Eindruck machte. In einem Festkonzert des Mittelmaingaues der Fränkischen Sängerschaft, der die weitere Umgebung Würzburgs einschließt, ward der alte große Liedmeister nochmals von verschiedenen Vereinen geehrt, ja selbst Teile eines Oratoriums von Josef Pembaur „Bilder aus dem Leben Walthers von der Vogelweide", einer seltsamen Blüte eines

etwas äußerlichen Kultus, wurden vorgeführt. Immerhin war der Gesamteindruck dieser festlichen Veranstaltung sehr günstig und ein erfreuliches Zeugnis für den Eifer der Wiedererweckung dieser verehrungswürdigen, echt deutschen Gestalt im Gedächtnis der Menge.

IX. Mozartfest.

Die von Universitätsprofessor Knapp vor zehn Jahren ausgesprochene Anregung hat Wurzel geschlagen: heute ist Würzburg nicht mehr denkbar ohne dieses krönende Fest. Der prächtige Kaisersaal der Residenz und der lauschige Hofgarten sind die Bürgen für die zauberische Harmonie von Werk und Ort. Eine Nachtmusik eröffnete wieder die Veranstaltung. Im Dämmerlicht musiziert ein Kammerorchester unter Dr. Zilchers Leitung auf dem Schloßbalkon. Eine Uraufführung „Die Flöte von Sanssouci" von Graener wird gespielt. Es sind Erinnerungsbilder in Suitenform an das ancien régime, aber freigestaltet mit der hervortretenden Flöte, von Prof. Manigold in bewährter Meisterschaft geblasen, verkünden diese Sätze eine unaufdringliche, geschmackvolle Musik, welche Stimmung schafft. Canons verschiedener Rokokotonsetzer unter Eduard Eichlers Führung versetzen uns in die musikalische Gesellschaft der Zopfzeit. Ein von Weichheit und Wohllaut erfülltes Hornsolo unseres trefflichen Rudolf Lindner mit Orchesterbegleitung brachte einen seltenen Genuß. Zum Schluß ein Festspiel „Die Fee Frankonia" von Oskar Klöffel mit Musik von Zilcher entfernte sich freilich von der Idee des Mozartfestes trotz der Rokokogewänder. Der Komponist, vertraut mit der Wirksamkeit von Chören und Orchestersatz mit darüber schwebender Stimme (prächtig durch Margret Zilcher-Kiesekamp gegeben) hat in seiner leichten, flüssigen Schreibweise dem Ganzen außerordentlich gedient.

Das große gesellschaftliche Ereignis ist immer das I. Orchesterkonzert. Neben den besten einheimischen Künstlern Adolf Schiering (Violine) und Willy Schaller (Viola) in der „Konzertanten-Symphonie" von Mozart, war es vor allem Lubka Kolessa, welche als Interpretin von Mozarts C-dur-Konzert sich herzlichen Beifall und Anerkennung errang. Hermann Zilcher und sein tüchtiges Orchester schufen mit zwei kleineren Stücken und einer Haydn-Symphonie ausgezeichnete Proben eines beschwingten Zusammenspiels und einer stilbedachten Führung.

Wohl der Höchstgenuß waren die zwei Kammermusiken! Sie gaben die Summe der Reize von alter Kunst im prächtigsten Raume. Der Anteil unseres Bläserquintetts, wie des Schieringquartetts war daran gleich stark. Das Kernstück aber des ersten Abends bildete das ideale Zusammenspiel in hoher Ausgeglichenheit und feinstem Klang von Lubka Kolessa und Hermann Zilcher auf zwei Klavieren.

Geradezu Begeisterung für diese edelste Art des Musizierens erweckte die zweite Kammermusik, wenn auch die Vortragsfolge Mozart selbst durch Vorgänger verdrängte. Diesmal glänzte das Schieringquartett mit Haydn, entzückte das Zilchertrio mit einem liebenswürdigen Werk von J. B. Loeillet und lockte Dr. Johannes Hobohm wie ein Zauberer die frühere Barockzeit durch sein wunderbares Cembalospiel herbei. Mit einem unvergänglichen Erlebnis aber begnadete Adolf Busch die Zuhörer, der außerordentlich in jedem und allem die Partita II in d-moll von Joh. Seb. Bach mit der berühmten Chaconne in ein transzendent gerichtetes Bekenntnis wandelte, wofür es nur ein Staunen über das Werk und solche Ausführung gab. Der Beifall, bereits stark gesteigert durch die vorzüglichen vorherigen Darbietungen, wurde zum brausenden Jubel.

Im letzten Orchesterkonzert hatte der Musikfreund nochmals das Glück, den König der Geiger zu hören, diesmal im D-dur-Konzert von Mozart. Gleich einer haarscharfen Griffelzeichnung erstand das formale Gebilde, der Ton aber war von einer ewigen Schönheit. Zilcher mit seinen Getreuen begleitete sehr fein.

Eine liebenswürdige Symphonie von Rosetti (Rößler), von Prof. Dr. Oskar Kaul herausgegeben, am Anfang und die Symphonie in Es-dur von Mozart am Schluß gaben eine würdige und stilgemäße Umrahmung. Der Beifall für die einheimischen Kräfte wie für den Gast war wieder überaus herzlich. Das künstlerische Ergebnis des Mozartfestes war auch heuer entschieden bedeutend.

Edwin Huber.

DAS VII. DEUTSCHE REGERFEST IN HEIDELBERG,

5. und 6. Juli 1930.

Heidelberg ist für die Pflege Reger'scher Musik immer wichtig gewesen seit Philipp Wolfrum nach seiner Strauß-Vorliebe Regers Förderer und Freund wurde. Nach Wolfrums Tode hat sein vormaliger Assistent, H. M. Poppen, nach Kräften die Traditionen Wolfrums und seines Bachvereins weiterzuführen versucht, nicht ohne in Konflikte mit dem Geiste der Nachkriegszeit zu

kommen, insbesondere mit dem Dirigenten-Starwesen. Wolfrums „Konzert-Reform", besonders die Unsichtbarmachung des Dirigenten, hat einer gegenteiligen Entwicklung Platz machen müssen. Das bodenständige Heidelberger Musikleben, einst führend, drohte oft von Berliner „Asphalt-Kultur" überrannt zu werden. Regers echter und im tiefsten Sinne schlichter und großer Kunst konnte allerdings diese Entwicklung im äußeren Sinne nicht mehr gefährlich werden, seit das Kapellmeistertum sich auch seiner Werke bemächtigt hat. Das Heidelberger Regerfest gab darüber Aufschluß.

Zum Festdirigenten war Eugen Jochum gewählt worden, der jetzige Mannheimer Kapellmeister, der demnächst nach Duisburg übersiedeln wird, ein zweiter Furtwängler, wie man glaubt. Der Kunst Regers hat er ohne weiteres sich mit der ganzen Intensität des die Wirksamkeiten erkennenden Temperaments-Dirigenten bemächtigt. „Fabelhaft", wie er aus Regers Musik eine höchst erregende und die modernen Nerven des verwöhnten Publikums in sympathische Schwingungen versetzende Angelegenheit zu machen verstand. Seine Gesten erinnern tatsächlich an die Furtwänglers, das Gleiten des linken Armes über den aufgelokkerten Klang der Orchestermasse, das fast „tänzerische" Wiegen des elastischen Körpers, die Straffung durch energische Kopfbewegungen. Aber auch die genaue Kenntnis der Partitur, die Beherrschung des Apparates, die feinfühlige Verteilung von Licht und Schatten, die Heraufbeschwörung von Temperaments- und Leidenschaftsausbrüchen erinnern an sein Vorbild. Auch Reger ließ, wenn er seine Werke dirigierte, die Pauken an geeigneten Stellen donnern, das Blech mit äußerster Stärke auftrumpfen, die Geigen glänzen und Steigerungen ins Unermeßliche wachsen. Die Gegensätze zwischen fff und ppp waren bei ihm sogar noch elementarer. Aber er machte trotzdem „Musik, nichts als Musik", d. h. der Ausdruck war nicht aufgepfropft, sondern erwuchs aus der architektonischen Form. Sein kontrapunktischer Stil, durch den nicht Linien nur aneinander vorbeifluten, sondern sich zu akkordischen Zusammenklängen fortwährend vereinigen — „punctus contra punctum" — erfordert jene Sachlichkeit, die Grundlage der musikalischen Gestaltung des tiefsten seelischen Erlebnisses einer starken Persönlichkeit ist. So wirkte Regers Dirigieren und Klavierspielen stets als Dienst am Werk und hatte dennoch, oder gerade deshalb, stärkere innere Wirksamkeit, als die überhitzte, modernkapellmeisterliche Art des mit bestem Willen und starkem Können an sein Werk herangehenden Festdirigenten, der die Wirkung der Interpretation größer werden ließ, als die Wirkung der Musik gerade Regers.

Als Dirigent von Opern- oder von spezifischer Orchestervirtuosenmusik, etwa der Richtung Berlioz-Strauß, wird Jochum vorläufig noch besser am Platze sein als gerade als Dirigent eines Reger-Festes. Das Publikum allerdings verlangt heute dieses Voranstellen des Interpreten und der Außenwirkung, woran auch vielfach die Erziehung durch Pressenotizen schuld ist. Hauptsache scheint heute im Theater der Regisseur, im Konzert der Kapellmeister, — Werk und Schöpfer kommen erst in zweiter Linie. Sicherlich sind die Regisseure und Kapellmeister in den meisten Fällen voll davon überzeugt, daß sie sich ganz in den Dienst des Kunstwerkes stellen. Wolfrums Gedanke der Unsichtbarmachung des Dirigenten sollte wieder einmal zur Durchführung kommen, vielleicht wäre das aufschlußreich und heilsam. Das Aufblitzen des Blitzlichtes für Aufnahmen beim Heben des Taktstockes vor jeder Programm-Nummer ist auch ein Zeichen der Zeit. Daß das ausgerechnet bei einem Heidelberger Regerfest geschehen mußte! Der Schöpfer des Heidelberger Musiklebens wird sich im fernen Samadener Grab herumgedreht haben. Dergleichen war ihm, dem Dienst an der Kunst nicht weit vom Gottesdienst stand, ein Greuel.

Prof. Poppen hat die übergroße Selbstverleugnung besessen, dem Festdirigenten auch das von ihm einstudierte Chorwerk, den 100. Psalm, zu überlassen. Nicht durchaus zum Vorteil des Werkes, das der Heidelberger Bachverein unter Wolfrum, Reger und Poppen selbst schon in einer ganzen Reihe von Aufführungen zu machtvollem Erklingen gebracht. Auch hier, wie in der „Serenade", den „Hillervariationen" und der Begleitung des von Herm. Schey schön gesungenen „Hymnus der Liebe", ließ der Festdirigent alle Register seiner Dirigierkunst spielen. Aber einmal wird der ständige Dirigent eines Chores stets ihm der beste Führer sein, Ausnahmen wie Leitung des Komponisten oder eines wirklich großen, ausgereiften, spezifischen Chordirigenten zugegeben. Und dann, vor allem, fehlte hier wieder das Herauswachsen aus der geraden Schlichtheit des Regerschen Genius und das vorzugsweise Gestalten der architektonischen Form, das bei Reger ausschlaggebend für die wahrhaft große und überzeugende Wirkung ist. Die äußere Wirksamkeit, mindestens auf die mondäne Hälfte des Publikums (die stets für Gastdirigenten schwärmt und weder für Wolfrum noch für Reger je tieferes Verständnis besessen hat), war aber außerordentlich groß. Daß auch Prof. Poppen für seine Leitung des kleinen Chorwerkes „Der Einsiedler" besonderen Dank fand und am Schlusse auch für seine außerordentlich sorgfältige Vorstudierung des 100. Psalms besonders gefeiert wurde, ging wohl hauptsächlich mit auf die Zuhörer zu-

rück, die Wolfrums Tradition noch festhalten möchten.

Günther Ramin als Solist auf der Stadthallenorgel erntete ebenfalls mit dem Vortrage einer Passacaglia in d-moll ohne opus-Zahl und der Fantasie und Fuge op. 135 b reichen Beifall. Hier traf sich Virtuosentum mit solidester Erarbeitung der Stilgrundlagen. Von der Orgel aus kommt man ja sowieso Regers Wesen am sichersten nahe.

In der Kammermusik am Mittag zeigte Adolf Busch, trefflich unterstützt von Rud. Serkin und Herm. Busch, wie noch immer der restlos hingegebene Dienst am Werk die größten Wirkungen sichert. Der mondäne Kinosaal des „Capitol", der übrigens eine ganz außergewöhnlich schöne Akustik aufwies, wurde beim Ertönen des „Largo" im e-moll-Trio zum Tempel, selbst die im Modestil entworfenen Figuren, die als Verzierung angebracht sind, schienen plötzlich fromm zu werden. Welch ein Weg übrigens von der C-dur-Sonate für Violine und Klavier op. 72 über die „kleine" D-moll-Sonate op. 103 b Nr. 1 bis zum Trio E-moll op. 102. Dort der titanische, mit Gott und Welt ringende Reger, erschütternd durch die unbesiegliche Kraft im tiefsten Schmerze des Gottsuchens, — im Trio die noch immer Schmerz durchzitterte, aber schon zur vollen Gewißheit emporgeläuterte Gläubigkeit, die überwunden hat. Auch der Humor ist aus der wilden Galgenstimmung zur gelösten Heiterkeit emporgewachsen. Die zwischen diesen grandiosen Werken gespielte „kleine" Sonate ist eine köstliche Perle. So wurde die Kammermusik zum tiefen Erlebnis für die zahlreiche Zuhörerschaft.

Der vorhergehende Universitätsgottesdienst hatte gezeigt, wo Regers geistige und künstlerische Heimat ist: im christlichen Kultus. Daß einem von Haus aus katholischen Tonsetzer ein evangelischer Gottesdienst gewidmet werden kann und durch ihn eine Erhöhung erfährt, wie kaum je durch das Wort des Predigers (hier stellte Prof. Frommel sich mit feinem Verständnis auch in seiner Predigt unter den Geist der Musik) das ist eine Wahrheit, die immer wieder zu denken geben muß. Es gibt ein deutsches Christentum, und die Musik ist sein bester Zeuge. Hier wurde auch Wolfrums Vermächtnis der schönen Heidelberger Universitätsgottesdienste wieder lebendig. Diese waren ihm wohl mit das wichtigste Anliegen in seinem reichen Lebenswerk. Prof. Poppen hat mit seinem Bachvereinschor hier zeigen können, daß er dieses Vermächtnis einer Musikpflege im Dienste höherer Kulturideen ganz im Sinne seiner beiden Lehrer Reger und Wolfrum weiterpflegt.

Karl Hasse.

BEETHOVEN-WOCHE AUF SCHLOSS ELMAU.

Die Elmauer Kammermusikwochen wollen die Musik vom Musikbetrieb erlösen und zum Fest erheben. Die diesjährige begann zum ersten Male nicht mit den Pfingstfeiertagen, sondern am darauffolgenden Sonntag, aber die Gäste füllten trotzdem das ganze Schloß am Fuß der Wettersteinwand bis auf das letzte Zimmer. Mit keiner Welt könnte sich die Welt Beethovens besser vermählen als mit dieser heroischen Landschaft in sonniger und gewitternder Sommerpracht. Die Sonaten und Quartette der Morgen- und Abendkonzerte schwangen über Blumenwiesen zu Alpengipfeln auf. Eingeleitet wurde die Woche durch eine Gedächtnisrede Johannes Müllers auf Adolf von Harnack, den treuesten Freund Elmaus, und an einem Nachmittag sprach er, der Hausherr, dann noch über die selbstvergessene Hingabe und Ehrfurcht, die der Sinn des Elmauer Lebens und seiner Musikfeste ist.

Von solcher Hingabe zeugten dann auch die wiedergebenden Künstler, Wilhelm Kempff als Leiter der Woche und als Pianist sowohl wie das Wendling-Quartett der Herren Carl Wendling, Hermann Hubl, Ludwig Natterer und Alfred Saal. Das Quartett war in seinem beglückendem Musizieren zu einem einzigen Meisterinstrument verwachsen, zu einem einzigen Körper, dessen Glieder gemeinschaftlich dem Opfer der Musik dienten. Der Klavierteil der Werke mit Streichern war unter Kempffs Händen wahrlich etwas anderes als „Begleitung", er war schürendes Feuer edler Partnerschaft. Und noch mehr zeigte Kempff als Solist, daß er zu den bedeutendsten Spielern der Zeit gehört, daß er mit genialischer Elementarkraft vollkommene Leichtigkeit paart und, wie Götter, sogar mit Felsen spielen darf. Es ist nicht möglich und nicht nötig, alle Opusnummern zu benennen. Genug, zu sagen, daß neben selten Gehörtem die Waldsteinsonate, die Hammerklaviersonate, die Appassionata, die letzte Klaviersonate, die Frühlingssonate, die Kreutzersonate, die Violinsonaten op. 30, die Cellosonaten op. 69 und 102,1 und die späten Quartette op. 127 und 130 darunter waren. Kein Klatschen der Hände, keine Autohuppe zerriß die tönende Stille, und kein Gedränge verschlang sie. Die Musik wurde vorbereitet und nach der Empfängnis ausgetragen in reiner Höhenluft. Einheitlicher Geist eines Ortes, reine Gegenwart und ein volles Zusammenleben von hochgestimmter Geselligkeit verschmolzen Kunst, Natur und Menschen zum Erlebnis einer verklärten Freude.

Hans Brandenburg.

KONZERT UND OPER.

LEIPZIG. Motette in der Thomaskirche.

6. Juni: J. S. Bach: Fantasie und Fuge g-moll. J. S. Bach: „Auf Pfingsten" f. 4st. Chor. — J. S. Bach: „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf", Mot. f. 2 Chöre.

14. Juni: J. S. Bach: Concerto a-moll nach Vivaldi. — H. Schütz: Festgesang f. 2 Chöre. Ph. Dulichius: „Gloria" f. 8st. Chor.

20. Juni: J. S. Bach: Choralvorspiel „Aus tiefer Not". — J. S. Bach: „Jesu, meine Freude", Mot. f. 5st. Chor.

21. Juni: Bachfestmotette. Präludium und Fuge e-moll: „Jesu, meine Freude" f. 5st. Chor. Choralfantasie f. Orgel: „An den Flüssen Babylons". Motette f. Chor und Blasinstrumente: „Herr Jesus Christ, mein's Lebens Licht".

27. Juni: Reger: Fantasie und Fuge d-moll. — J. S. Bach: „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf", Mot. f. 2 Chöre. — J. S. Bach: „Jesu, meine Freude", Mot. f. 5st. Ch.

4. Juli: Orgel: J. S. Bach: Präludium u. Fuge G-dur. — Karl Gerstberger: (geb. 1892): Motette nach Worten des Matthias Claudius f. 4st. gem. Chor, op. 18. (Zum ersten Male.)

11. Juli: Orgel: J. S. Bach: Dorische Toccata und Fuge. — J. S. Bach: „Singet dem Herrn ein neues Lied", Motette für 2 Chöre.

LEIPZIG. Mitten in die heißesten Tage (21.—22. Juni) fiel die diesjährige Bachfeier der Stadt Leipzig, die auch dieses Mal eine starke Anziehungskraft — 400 Besucher von auswärts — ausübte, trotzdem das Programm nichts eigentlich Besonderes bot. Leipzig ist nun einmal durch Karl Straube wieder die eigentliche Bachstadt geworden. Es gab eine etwas erweiterte „Motette" mit „Jesu, meine Freude" sowie die Bläsermotette „Herr Jesus Christ, mein's Lebens Licht", die nun einmal ein unbeschreibliches Stück bleibt, außerdem zwei große Orgelwerke, wobei das gestraffte, vielleicht sogar etwas zu rasche Zeitmaß, das G. Ramin der e-moll-Fuge gab, angenehm auffiel. Abends folgte das Kantatenkonzert mit vier Werken (Nr. 46, 161, 151, 41), von denen die den Schluß bildende Spät-Choralkantate: „Jesu, nun sei gepreißet" zum ersten Male in einem Leipziger Kirchenkonzert geboten worden ist, eines jener kristallklaren Werke, wie sie für diese Zeit typisch sind. Der Sonntag bescherte drei Veranstaltungen, eine lediglich von A. Busch und R. Serkin bestrittene Kammermusik, eine G. Ramin-Cembalostunde bei überfülltem großem und kleinem Gewandhaussaal, abends dann die Johannespassion, alles in allem lauter bekannte Werke. Wesentlich war auch dieses Mal die Gegenüberstellung von Cembalo und Klavier. Serkin nähert sich diesem von einer anderen Seite als Edwin Fischer, der es auch beim Bachspiel zu einem ausgeprägten Ausdrucksinstrument macht, so daß man während seines Spiels um keinen Preis an das Cembalo erinnert sein möchte. Serkin sucht diesem insofern beizukommen, als er bis zur letzten Schärfe der Klarheit vordringt, tonlich über ein einfaches Forte nie hinausgeht und in einer Art, man möchte sagen, ästhetisch befriedigt, daß das Cembalo hinsichtlich Klarheit der Linie sogar in den Hintergrund gestellt wird. Durch zwei so gegensätzliche Künstler wie Fischer und Serkin wird noch besonders klar, wie so verschieden das Klavier behandelt werden kann. Gelegentlich war Serkin sogar zu zurückhaltend, und zwar im Sinne beider Instrumente, so bei den Akkordmelodien des ersten Satzes der E-dur-Klavier-Violinsonate, die er fast nüchtern gab. Ramin spielte u. a. das italienische Konzert und das es-moll-Werk aus dem ersten Teil des W. Kl. Der zweite Satz des Konzerts bleibt nun einmal in manchem, so den sich wiederholenden Baßtönen, tot, und heute wissen wir ja auch, daß es sich um eine Übertragung, kein originales Cembalokonzert handelt. Bei dem es-moll-Präludium, das auf dem Cembalo großartig, breitrauschend dahinschreitet, tritt alles Geheimnisvolle zurück, das einzigartige Stück erhält einen rationalistischen Einschlag, so stark die rauschenden Akkorde auch wirken können.

Auch die diesjährige Aufführung der Johannespassion war denkwürdig, wenn auch nicht gerade alles gelang, wie im ganzen das Gewandhausorchester, auch im Kantatenabend, durchgreifender hätte spielen können. Das Solistenquartett, A. Quistorp, J. Durigo, Erb als Evangelist, A. Paulus als ganz hervorragender Jesus, bestand aus ersten Kräften, leider versagte der als solcher sehr gute Tenor J. Mckenna in der Arie vom blutgestreiften Rücken. Tags darauf gab's noch einen Nachklang zur Bachfeier: die beiden Silbermannorgeln in Rötha bei Leipzig wurden von dem jungen Leipziger Organisten Fr. Högner vorgeführt. Gern hätte ich auch dieses Jahr der Veranstaltung beigewohnt, es fand aber abends im Neuen Theater die Uraufführung von Erwin Dressels Legende in vier Bildern „Rosenbusch der Maria" nach dem Text von A. Zweiniger statt.

Ein merkwürdiger Fall! Dies weit weniger deshalb, weil der erst 24jährige Komponist durchaus in der früheren Musik verhaftet ist, sondern weil er sie in diesem Werk in einer fast primitiven Weise vertritt, was wieder deshalb verwundert, weil man auf Grund seiner ungemeinen Frühreife — als Neunjähriger bezieht er ein großes Konservatorium und hat mit 19 Jahren u. a. bereits zwei Opern und eine Sinfonie geschrieben — auch eine Durchbildung im früheren Sinn erwartet, eine Schulung, die wirklich stichhält. Das ist nicht der Fall, gerade vor Musikern der früheren Schulung vermag Dressel nicht zu passieren, was angesichts seiner Sinfonie, die vor einiger Zeit von Dresden aus durch den Rundfunk zu hören war und weit höher stand, doppelt verwundert. Handelt es sich bei der Oper um ein viel früheres Werk, das der zu einiger Bedeutung gelangte Komponist seiner Studienmappe entnahm? Es hülfe auch die geistig noch nicht ernst zu nehmende Einstellung zu dem Vorwurf erklären, die sich am deutlichsten in der leitmotivisch abgewandelten, und zwar eben sehr primitiv abgewandelten Marien-Melodie kundgibt. Wie wenig oder ganz unmarienhaft ist sie, bar jedes höheren Schimmers, statt dessen handgreiflich warm und somit auch auf ein höchst irdisches Menschenkind anwendbar. So möchte man denn über den Komponisten gar nicht eigentlich urteilen, um ihm vielleicht auf Grund dieses Werkes nicht unrecht zu tun, zumal es textlich mit einer Oper wenig gemein hat, sondern mehr dem Oratorium zuzuzählen ist. Es berichtet von Wundern der Maria, d. h. einer herrlichen Marienstatue in Spanien zur Zeit der Mauren-Herrschaft und nach ihr. Im populären Sinn ist das melodiöse Werk vor allem für katholische Gegenden wirksam und insofern war denn auch Leipzig nicht ganz der richtige Ort für die Uraufführung, obwohl es auch hier zu einem starken Publikumserfolg kam. Die Aufführung unter Brechers Leitung war ganz hervorragend, gesungen wurde ausgezeichnet und hinsichtlich Inszenierung tat Brügmann dieses Mal einen ebenso originellen wie glücklichen Griff, sofern er Spiel und Gesang teilte, den mystisch verdunkelten Chor, mönchisch gekleidet, vor der Bühne aufstellend. Es hätte zu etwas ganz Besonderem kommen können, wenn eben die Musik von orignalem legendären Charakter wäre.

Ausgezeichnet führte sich der neue Leiter der Universitätsängerschaft zu St. Pauli, Dr. H. Grabner, im Sommerkonzert ein. Er mischte Altes mit Neuem, hatte von beidem eine gute Auswahl getroffen und wußte mit dem Chor bereits derart umzugehen, daß Sänger wie Zuhörer ihre Freude hatten. Jene Klangschönheit zu erzielen, wie sie z. B. Schuberts „Die Nacht“ verlangt, gelingt vorläufig zwar noch nicht, es ist aber zu fragen, ob sie bei derart wechselnden Chören und zumal heute, wo ältere Musik mit ihrer kernigen Frische und tonlichen Einfachheit eine so große Rolle spielt, in erster Linie zu erstreben ist. Unter den neuen Stücken lernte man ein wertvolles, geistig wie künstlerisch voll erfaßtes Madrigal von Wilhelm Weismann: „Weh, ich hab' gedacht“ kennen, das auch überaus gefiel. Große Heiterkeit lösten dann besonders die verschiedenen älteren Kanons aus.

Musik am mitteldeutschen Sender. Es ist statistisch festgestellt worden, daß der mitteldeutsche Sender von allen Sendern am meisten Musik bietet. Zufällig ist dies nicht, steht er doch inmitten des an Musikstätten reichsten Kulturgebiets. Diese noch stärker, als es bis dahin der Fall gewesen, heranzuziehen, war ein Hauptbestreben des neuen künstlerischen Leiters, Professor Dr. Neubeck. Es zeigte sich dies u. a. darin, daß Streichquartett-Genossenschaften gerade auch kleinerer Musikstädte, ferner überaus zahlreiche Chöre, sei es a cappella oder in Chorwerken, sich hören ließen, gerade hinsichtlich der ersteren mit besonderem Glück. Der Gedanke, sie weniger bekannte Werke, vielfach von Komponisten ihres Landes, spielen zu lassen, erwies sich auch sehr glücklich. Man wurde dadurch gewahr, daß weit mehr durchaus Lebenskräftiges, Gesundes um 1900 geschrieben worden ist, als das offizielle Konzertleben erkennen ließ. Denn diese auf einseitigen Fortschritt eingestellte Zeit übersah sehr stark in sich ruhende Talente gerade mehr klassischer als nachromantischer Prägung. Schade nur, daß man unmöglich alles selbst in diesem Sinn Wesentliche hören kann, und es infolgedessen ungerecht wäre, Einzelnes hervorzuheben. Als nötig erwies sich auch, daß die Künstler selbst stärker verfolgten, was im Rundfunk sich ereignet und für sie in Betracht käme; auf diesem und jenem Gebiet könnten sie ihren Vorrat an guten Werken auffrischen. Der so überaus viel Musik verbrauchende Rundfunk ist auf eine geradezu systematische Durchnahme der Literatur angewiesen und ergeben sich dabei auch manche Fehlschüsse, so fehlt es auch nicht an mehr oder weniger überzeugenden Treffern. Daß z. B. ein Komponist wie der Dresdner Paul Büttner, von dem verschiedene ganz famose, überaus frische Werke — unter ihnen auch die G-dur-Sinfonie — sich vor dem Krieg nicht stärker durchgesetzt hat, bleibt auf alle Fälle verwunderlich.

Die meisten Chöre stellte Dresden. Schon aus Namen wie Sängerverein Deutscher Kriegsbeschädigter, Jugend- und Kinderchor christlicher Elternvereine oder Gemischter Chor des Musikvereins Dresden-Nord u. a. wird erkennbar, wie weitver-

zweigt heute der Chorgesang ist, und zwar ein künstlerisch ernst zu nehmender. Dann fangen auch Spitzenvereinigungen, der Kreuzchor, die Vokalkapelle der ehemaligen Hofkirche, der Madrigalchor, die schon durch ihr Programm auffielen. Es gibt heute aber fast keinen besseren Verein mehr, der nicht auch ältere Kunst pflegte. An älterer Musik bietet die Mirag überhaupt sehr viel; durch die Einrichtung eines Collegium musicum (Dr. E. Latzko) wird dem noch besonders Rechnung getragen. Das 18. Jahrhundert, heute geradezu das bekannteste in musikalischer Hinsicht, steht hier naturgemäß an vorderster Stelle. Dazu kamen noch zahlreiche Veranstaltungen im Instrumentenmuseum unter dem Titel „Instrumente des Barock“ mit sehr sachkundigen Einführungen von Dr. H. Schultz; nur hätte die künstlerische Wiedergabe der Werke öfters besser sein können. Von den Mannheimern bis zu Gustav Mahler führte der sich durch den ganzen Winter hin erstreckende Zyklus „Die deutsche Sinfonie“ unter Leitung von A. Szendrei. Da gab es gar manches heute Unbekannte zu hören, u. a. Nebenmänner der Klassiker wie A. Eberl, J. Wölfl, dann norddeutsche Komponisten des 18. Jahrhunderts.

Die zeitgenössische Musik kommt dabei keineswegs zu kurz. Die breiten Kreise wollen zwar von der ausgeprägt modernen so gut wie gar nichts mehr wissen; der an den Sendern gemachte Versuch, sie auf diesem Wege zu gewinnen, ist so gut wie gescheitert. Auch mit der Schaffung einer besonderen Rundfunkmusik hat's gute Weile, und die Auffassung, daß gerade die moderne Musik funktechnisch besonders geeignet sei, wackelt deshalb an allen Enden, weil Musik in erster Linie Musik sein muß. Mit dem Erteilen von Aufträgen ist's heute ja sowieso eine kitzliche Sache, d. h. der Hörer wird in den seltensten Fällen gekitzelt. Es setzt dies eine festgegründete Musikkultur voraus, bezeichnend genug, daß im 19. Jahrhundert diese Art der Produktions-Regelung allmählich aufhörte. Es wäre aber jammerschade, wenn die Mißerfolge die Sender veranlaßten, ihre offene Hand zurückzuziehen. Zweckdienlicher erscheint ein freies Einreichen von Manuskripten bei den Sendestellen, die das Geeignete auswählen und durch Aufführung erproben, vielleicht — außer einer entsprechenden Honorierung — noch ein Weiteres dadurch tun, daß sie den Druck ermöglichen. Eine Einrichtung hat die Mirag in ihrem Studio der mitteldeutschen Sender bereits getroffen: Hier kommt allerlei mehr oder weniger Verbindliches von zeitgenössischen Komponisten jeglicher Richtung zur Aufführung, und man kann nur von Herzen wünschen, daß diese Einrichtung auch fernerhin beibehalten wird. In gewissem Sinn wird sie noch unterstützt durch die Vorführung von Neuerscheinungen auf dem Musikalienmarkt, wo natürlich nur Verlagswerke zum Vortrag kommen. Das soll alles nur zeigen, wie tätig die Mirag gerade auch am zeitgenössischen Musikgeschehen teilnimmt. Es kann für einen jüngeren Komponisten schon sehr viel bedeuten, wenn er sein Werk nur einmal hört, zumal er auch an den Proben teilnehmen kann. Je mehr die Sender dort eingreifen, wo das angestammte Musikleben versagt, um so mehr befestigen sie ihren Eigenwert.

Das trifft gerade auch für die Oper zu. Mit Liebe pflegt die Mirag besonders das Singspiel; so waren u. a. „Der Apotheker“ von Haydn, „Der getreue Musikmeister“, „Der Dorfbarbier“, „Die Schweizerfamilie“, „Die drei Pintos“ und verschiedene der unbekannten Offenbachschen Operetten zu hören. Haben Bühnen im Senderbezirk etwas Besonderes von Wert, so senden sie es vielfach. Von Weimar z. B. „Norma“ zu hören, bedeutet soviel, daß jeder Bühne mit geeigneten Solokräften der Rat gegeben werden kann, es mit diesem Werk ebenfalls wieder zu versuchen. Altenburg wartete mit der „Luise Miller“, Erfurt mit den „Räubern“ von Verdi auf. Trotz guter Wiedergaben zweifelt man doch an ihrer Einführung in den Spielplan. Daß aus Berlin Patackys durchaus nicht zu verachtende „Traumliebe“ zu hören war, begrüßte man dankbar. Derartiger Werke haben sich die Bühnen entschieden anzunehmen. Die Initiative ergriff die Mirag noch in einem besonderen Fall: sie ließ sich Cherubinis Alterswerk „Ali Baba“ von Ettinger bearbeiten. Die Liebesmühe war aber verloren. Hoffentlich läßt man dies Cherubini dort, wo er groß ist, nicht entgelten. Genannt darf auch W. Rettichs mit großer Liebe geschriebene, aber noch nicht ganz geglückte Oper „König Tod“ werden. Wagners sich zu bemächtigen, ist vor allem wegen der Ausdehnnug der Werke dem Rundfunk noch nicht geglückt, den Weg aber, der versuchsweise in Leipzig eingeschlagen wurde, einzelne Akte zu bieten, halten wir für den gegebenen. Traurig war aber die Feststellung, daß selbst Bühnensänger mit dem späteren Stil Wagners gar nicht mehr wirklich vertraut sind (1. Akt der „Walküre“). Besser glückte ein „Meistersinger“-Fragment.

Sehr zahlreiche Gastdirigenten sorgten dafür, daß gerade auch die Repertoirewerke nicht zu kurz kamen. Aber es gab auch sonst allerlei zu hören. Eines Abends mit G. Schumanns großen Variationenwerken erinnere ich mich mit besonderem Vergnügen, auch des phantasievollen Romanzero „Oberon“ von Brandt-Buys aus Dresden. Der mir unbekannte Dirigent Dr. Cremer in Plauen i. V. er-

weckte besondere Teilnahme durch die Klarheit, mit der er die geistsprühende Don-Juan-Fantasie von Braunfels zur Ausführung brachte. Wie es denn über sehr Vieles im einzelnen zu berichten gäbe. Schöne Aufführungen von Verdis Requiem und Pergolesis Stabat mater bot Szendrei, die Arbeiter unter Didam sendeten Fausts Verdammung, Laber aus Gera Regers 100. Psalm, der aber funktechnisch nicht möglich ist, und mehreres andere. Anlaß zu Ausstellungen dürfte anläßlich von Schillers Todestag die Aufführung von Liszts „Idealen" mit dem Vortrag der in die Partitur gedruckten Bruchstücke von Schillers Gedicht während und zwischen der Musik gegeben haben, was aber durchaus zu begrüßen war. Wer hat die Partitur zur Hand und weiß, was nun einmal der Komponist in diesem besonderen Falle wollte?

Immer mehr bahnt sich auch ein Austausch besonderer Veranstaltungen bei den einzelnen Sendern an, der sich sogar aufs Ausland erstreckt. Einmal tauschten sogar Deutschland und England ihre modernen Waffen und man wußte tatsächlich nicht, welche die schlechteren waren. Mit Dingen wie dem „Lindberghflug" erregen wir, wie englische Pressestimmen zeigen, eher Hohn als irgendwelche Zustimmung. Indessen, warum derart trivialen Nichtigkeiten überhaupt Beachtung schenken! Überaus dankbar ist man aber dem Rundfunk dafür, daß er die Gelegenheit gibt, diese zu großen, entscheidenden Kunstwerken hinaufgeschwindelten Nichtigkeiten kennen zu lernen. Darin erblicken wir ebenfalls eine Aufgabe des Rundfunks. A. H.

DRESDEN. Vesper in der Kreuzkirche.

21. Juni: Oskar Lindberg: Orgelsonate g-moll. — Oskar Lindberg: „Hoch über Land und Wasser" f. 5st. Chor. — „Mittsommer-Lied" aus dem Schwedischen, bearb. von H. Reimann. — Otto Richter: Psalm 113 f. 5st. Chor und Soli. — J. S. Bach: Sonate f. 2 Viol. u. Cembalo.

28. Juni: 400-Jahrfeier der Augsburger Konfession. J. S. Bach: Präludium und Fuge D-dur. J. S. Bach: „Ein feste Burg", Kantate f. 6st. Chor und Soli.

DRESDEN. Die Staatsoper brachte zum Schlusse der Spielzeit noch planmäßig „Siegfried" und „Götterdämmerung" in der Inszenierung von Oscar Struach heraus, womit nun der „Ring" in der Neufassung für den Spielplan wieder gewonnen wurde. Ob er sich die Gunst des Publikums in dem Maße erringt, wie in der alten Fassung mit den eindrucksvollen szenischen Bildern des jetzt in München lebenden und wirkenden Altenkirch, das ist jetzt die Frage. Die Entromantisierung, die Versachlichung, auch in der Darstellung, tritt letzten Endes doch in Widerspruch mit dem Charakter des gewaltigen Werkes und seinem gehobenen, pathetischen Stil, seinem bewußt angestrebten „Festspiel-Charakter". Genug, man hatte keine Mühen und keine Kosten gescheut, und Fritz Busch, kaum erst wiedergenesen, hatte sich hingebungsvoll für die Wiedergabe des musikalischen Teils eingesetzt. — Zuvor hatte auch noch Toscanini hier seinen gewohnten „sensationellen" Erfolg gefeiert. Man hatte die fabelhafte Präzision seiner musikalischen Leitung angestaunt und die glänzende Disziplin seines Orchesters. Er hatte hier Beethovens „7te" als Kunstwerk gewählt und bot dazu noch Stücke (Notturno und Scherzo) aus dem „Sommernachtstraum", Meeresbilder von Debussy, das „Tristan"-Vorspiel und als Reverenz vor dem genius loci C. M. v. Webers die Ouvertüre zum „Beherrscher der Geister". — Dann wäre noch zu gedenken Prof. Otto Richters Abschied vom Kreuz-Kantorat. Er vollzog sich im Rahmen der der Feier der Confessio Augustana gewidmeten Sonnabend-Vesper am 28. Juni. Zur Aufführung gelangte als Hauptwerk Bachs gewaltige Kantate über den „geistlichen Kriegs- und Siegesgesang": „Ein feste Burg ist unser Gott". Und dabei sei besonders darauf hingewiesen, daß es als Otto Richters bleibendes Verdienst gelten darf, von seinem Amtsantritt im Jahre 1906 an — als Nachfolger Oscar Wermanns — eine Bach-Pflege in die rechten Wege geleitet zu haben. Vor allem die Matthäus-Passion hat er für Dresden recht eigentlich erst gewonnen. Von dem genannten Jahre an brachte er das Werk alljährlich am Karfreitag in der Kreuzkirche zur Aufführung, und nur zweimal, durch Krankheit verhindert, konnte er diese nicht selber leiten. Im Jahre 1914 mußte ihn Prof. Dr. Karl Hasse, damals in Osnabrück, im Jahre 1923 Hermann Kutzschbach-Dresden vertreten. Im Jahre 1929 führte er das Werk zur Hundertjahrfeier seiner Berliner Erstaufführung unter Mendelssohn ungekürzt auf. O. Schmid.

BARMEN. Die Konzertgesellschaft veranstaltete diesen Winter wegen der ungünstigen wirtschaftlichen Verhältnisse nur drei Konzerte, statt sechs in früheren Jahren. Auf dem letzten derselben erklang unter der umsichtigen Leitung des Generalmusikdirektors Franz v. Hoeßlin: das Schicksalslied von J. Brahms; das f-moll-Klavierkonzert von Chopin, durch Lubka Kolessa-Wien virtuos gespielt; die h-moll-Sinfonie von Tschaikowsky, von unserem städtischen Orchester dramatisch ausgestaltet.

Eine rührige Tätigkeit entfaltete der von H. Inderau geleitete Oratorien-Verein Barmen-Elberfeld, der uns in die weite, tiefe Tonwelt der Schöpfung von Haydn einführte und uns mit der neuen E-dur-Messe des erblindeten einheimischen Komponisten Hubert Pfeiffer bekannt machte. Das für Chor, Soli, Orchester und Orgel geschriebene neue Werk lehnt sich in der formalen Gestaltung an Bach, Beethoven und Brahms an; es hält sich in der Vertonung von allen neuzeitlichen Verschrobenheiten fern. Das innige Kyrie, jubelnde Gloria, kraftvolle Credo, ergreifende Benedictus und Agnus Dei sind persönliche Offenbarungen einer empfindlichen Künstlerseele. Der Erfolg der trefflich vorbereiteten Aufführung war nachhaltig und von keiner Seite her bestritten. Hohe künstlerische Leistungen hat der Bach-Verein (Leiter G. Grote) zu verzeichnen. Ein ganzer Abend ward H. Kaminski gewidmet, von dessen Kompositionen besonders gut gefielen: der 130. Psalm; geistliche Volkslieder in neuzeitlicher Polyphonie; Gesänge für Sopran, Geige und Klarinette; Präludium und Fuge für Violine und Orgel.

Im 3. Sinfoniekonzert des städtischen Orchesters hörten wir die preisgekrönte C-dur-Sinfonie von K. Atterberg (Opus 31), an Brahms und Bruckner gemahnend, sonst aber von origineller Klangwirkung P. Baumgart-Köln spielte H. Pfitzners Es-dur-Klavierkonzert mit vollendeter Künstlerschaft. Beseelt und leidenschaftsvoll erklang die 1. Sinfonie von R. Schumann. Verheißungsvoll führte sich die jugendliche Klaviervirtuosin Meta Hagedorn-Hamburg mit Beethovens 3. Klavierkonzert c-moll ein. Eine klanggesättigte und wirkungsvolle Wiedergabe erfuhr im letzten (4.) Sinfoniekonzert die Ouvertüre zu Egmont (Beethoven) und die 4. Sinfonie von J. Brahms. Vermochte der Vortrag von Dr. David über S. Bachs „Kunst der Fuge" dem Laien wenig zu sagen, so hatte Franz v. Hoeßlin sich des schwierigen Werkes (in Bearbeitung von David) in großer Sorgfalt und mit tiefem Verständnis angenommen und es einem zahlreichen Zuhörerkreis näher gebracht. Maria Ivogün bewunderten wir als unübertreffliche Koloratursängerin und vollendete Vortragskünstlerin in Gesängen von Bach, Händel, Mozart, Schubert, J. Strauß, Saint-Saëns, Delibes, von M. Raucheisen feinfühligst begleitet. Die einheimische Künstlerin Sascha Bergdolt, ausgezeichnet durch eine ausgereifte Technik und durchgeistigte Auffassung, bemühte sich um ein Konzert für Klavier und Orchester von Ernst Kunz, der das Soloinstrument (Klavier) nicht zu seinem Rechte kommen läßt. Unter zahlreichen Darbietungen unserer Männer- und gemischten Chöre wäre hervorzuheben die wohlgelungene Aufführung der „Historia des Leidens und Sterbens unseres Herrn und Heilandes" a cappella für Chor und Einzelstimmen von Heinrich Schütz durch den Wupperfelder Kirchenchor, geleitet von G. Grote.

Die in obigem Bericht erwähnten Konzerte erfreuten sich trotz Radio, Grammophon und Tonfilm eines durchwegs guten Besuches.

H. Oehlerking.

BRAUNSCHWEIG. Das erste wichtige Jahr der Tätigkeit des Landestheater-Intendanten Dr. Thur Himmighoffen nahm einen stetig anregenden Verlauf und erfüllte trotz der verschärften Sparmaßnahmen der Regierung in künstlerischer und wirtschaftlicher Beziehung die beim Antritt des verantwortungsvollen Amtes in Aussicht gestellten Hoffnungen. Mit vorbildlichem Fleiße sorgte der neue Führer für möglichste Abwechslung des Spielplans und tadellose Wiedergabe der gewählten, meist älteren Opern; sein Bestreben, auch den Forderungen der Zeit gerecht zu werden und mit den musikalischen Fortschritten der Gegenwart in Fühlung zu bleiben, bekundete er durch Max Brands „Maschinist Hopkins", J. L. Emborgs „Das goldene Geheimnis", Puccinis „Gianni Schichi", J. Weinbergers „Schwanda, der Dudelsackpfeifer" und G. Verdis, „Simone Boccanegra" in der Neubearbeitung von Franz Werfel. Nur eine Niederlage erlitt er mit dem elenden, pöbelhaften Machwerk „Mahagonny", das nach einem häßlichen Theaterskandal verboten, dem Bühnenvolksbunde für geschlossene Vorstellung überlassen, aber auch von ihm schroff in der ersten Wiederholung abgelehnt wurde. Die Operette erfreute sich zugunsten der Kasse erhöhter Pflege. Störend war der Verlust der hochdramatischen Sängerin, Marg. Bäumer, in die wir uns friedlich mit Berlin teilten, weilte lange in Amerika und kehrt erst zu einem Gastspiel im „Ring des Nibelungen" zurück. Wiederum verlassen uns tüchtige Kräfte, die durch billigere ersetzt werden, am meisten bedauern wir den Abschied des Kapellmeisters L. Leschetizky und des vorzüglichen lyrischen Baritons Karl Kermann. Alle Mitglieder waren über die Maßen angestrengt, denn die Kunst ging nach Brot, nämlich auf Reisen, sogar über die Grenzen des Freistaates hinaus.

Die Abonnementskonzerte der Landestheaterkapelle unter Leitung des Generalmusikdirektors Klaus Nettstraeter nahmen bedeutenden Aufschwung, die bevorzugte fortschrittliche Richtung wurde jedoch deutlich abgelehnt. Der von dem Führer gegründete „Philharmonische Chor" wirkte an zwei Abenden (Verdis „Requiem" und Beethovens „Neunte") mit; als Gäste erschienen Alma Moodie, Walter Gieseking, L. Graveure, H. Faßbaender und Macudzinski; die Uraufführung der Symphonie gestaltete sich zu einem Triumph für

den hiesigen Kapellmeister und Solorepetitor Rudolf Hartung. Aus finanziellen Gründen verzichtete man auf Ehrengäste der Oper und Gastspiele der neuverpflichteten Kräfte: quod dii bene vertant! Die eine Ausnahme, Sofie Wolf-Nürnberg (Isolde), enttäuschte. Der frühere Intendant Professor Dr. Ludwig Neubeck-Leipzig betreute „Parsifal" als Spielleiter und Dirigent, lud auch seinen ehemaligen Mitarbeiter Rich. Stieber (Titelheld) und Helmut Seiler-Stuttgart (Amfortas) zu wirksamer Unterstützung ein und erreichte seinen Zweck, die Aufführung zur Festvorstellung zu erheben. Das „Neue Operettentheater" des Direktors Otto Spielmann, auf sich ganz allein gestellt, hielt sich dank der zielbewußten Führung und tüchtiger Leistungen in den besten ältern und neuern Werken, zeitweise auch mit zugkräftigen Gästen ohne jeglichen Zuschuß über Wasser. Die reisenden Virtuosen mieden die alte Welfenstadt, weil sie hier nicht auf die Kosten kamen, einige erschienen auf Einladung großer Vereine: H. Marteau spielte z. B. mit dem Pianisten Ernst Schacht an zwei Abenden Bachs Werke für Violine allein und mit Klavier, Florizel v. Reuter stand auf gleicher Höhe, das Guarneri-Quartett gehört zu den beliebtesten Stammgästen. Der Lehrergesangverein führte unter Prof. J. Frischen-Hannover „Le laudi" von H. Suter, „Die Singakademie" Willi Sonnens „Ein deutsches Requiem" von Brahms auf. Die Braunschw. Ortsgruppe des Reichsverbandes deutscher Tonkünstler und Musiklehrer feierte das Fest des 25jährigen Bestehens auch durch zwei Konzerte mit alter und moderner Musik, die von auswärts viel besucht waren. Freiherr v. Waltershausen-München hielt einen gedankenreichen Vortrag über „Die Krise der deutschen Musik" und Werner Dommes über „Die Wiedergeburt des Cembalo, eine künstlerische Notwendigkeit"; die Violin-Klaviersonate (op. 37) von Arnold Ebel-Berlin hatte den größten Erfolg. Der zu neuem Leben erweckte Lessingbund leitete seine Tätigkeit mit einem Tanzabend von Niddy Impekoven-Berlin vielversprechend ein. Die wirtschaftlich schwere Zeit ist hoffentlich überwunden, es geht aufwärts, der Sonne entgegen; Braunschweig ist fest entschlossen, durch angespannteste Arbeit sich einen günstigen Platz an derselben zu sichern. Ernst Stier.

ELBERFELD. Wie in Barmen, so konnte auch in Elberfeld die Konzertgesellschaft (Leitung GMD. Franz von Hoeßlin) nur mit 3 (statt früher 6) Konzerten aus wirtschaftlichen Gründen vor die Öffentlichkeit treten. Die letzte (3.) Veranstaltung bot nur Instrumentalmusik: Beethovens Pastorale, Haydns Sinfonie Nr. 7 C-dur (Le Midi), das Konzert für Violine und Violoncello mit Orchester von J. Brahms, dessen blühende Klangschönheit durch die Solisten Prof. Flesch und Gregor Piatigorsky zur vollen Geltung kam. Aus langer Vergessenheit hervorgeholt wurde Dvořáks Violinkonzert, charakterisiert durch rhythmischen Schwung und klangreiche Instrumentierung. Lotte Hedwig Josten-Köln wußte verständnisvoll zu phrasieren und eine schöne Kantilene zu spielen. Klar gegliedert und empfindungsvoll trug das städtische Orchester die Frühlingssinfonie (B-dur) von R. Schumann vor. Das letzte (4.) Sinfonie-Konzert war Beethoven und Brahms gewidmet. Meisterhaft interpretierte Wilh. Kempff Beethovens Es-dur-Klavierkonzert. Zu blühender Schönheit erwuchsen die einzelnen Sätze der 4. Sinfonie von J. Brahms. Als Sonderkonzert, das sich eines vorzüglichen Besuches erfreute, fand ein R. Wagner-Abend statt mit erlesenen Werken des Bayreuther Meisters: Trauermarsch aus der Götterdämmerung (zum Andenken an das Hinscheiden von Cosima Wagner); Ouvertüre zu Tannhäuser; Vorspiel zu Lohengrin, Tristan und Isolde, Isoldens Liebestod; Vorspiel zu den Meistersingern. Vor ausverkauftem Saal spielte Fritz Kreisler mit tiefster Beseelung vorzugsweise Sachen alter Meister: Bach (Konzert d-moll), Tartini, Beethoven, Mozart, Gluck, Corelli. Ausgeprägte Technik und feinsinnige Auffassung zeigten Kläre Hanisch und Robert Bückmann an zwei Klavieren in Sachen von Schumann, Mozart und anderen Meistern.

Der einheimische Klaviervirtuose Dr. Greef erspielte sich auf einem romantischen Abend (Rondo von Weber, A-dur-Sonate von Schubert, Papillons von Schumann u. dgl.) starken Beifall. Vollendete Meisterschaft hat E. Potthof, auch weit über die Grenzen des Wuppertales hinaus rühmlichst bekannt und anerkannt, erreicht, der uns erfreute mit den 32 Variationen über ein eigenes Thema in e-moll von Beethoven, der Nokturno Fis-dur und mehreren Etüden von Chopin. Mit feinstem Einfühlungsvermögen und vorbildlicher Technik sang Sigrid Onegin Lieder von S. Bach, Mendelssohn, Beethoven, H. Wolf. Unter den gemischten Chören unserer kunstsinnigen Stadt schreitet die von Erich von Baur geleitete Kurrende allen andern mit besten Leistungen voran. Nachdem sie vor Jahresfrist Wolfgang Fortners (Leipzig) G-dur-Messe aufgeführt hatte, brachte sie in einem Kirchenkonzert 3 Psalme in linearer Schreibweise für 3stimmigen Knabenchor (von demselben) zur Aufführung, denen leider die Unmittelbarkeitswirkung abgeht und die daher weniger gefielen. Nachhaltigste Eindrücke hinterließ ein Bach-Kantaten-Abend (Ach Gott, wie manches Herzeleid; Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit; Meinen Jesum laß ich nicht). Tonrein und klangschön sang eine Reihe von geistlichen und

weltlichen Liedern der Erfurter Motettenchor (Knabenchor), der wegen einer gewissen Eintönigkeit der Vortragsart das unentwegte Mitgehen der Zuhörer nicht eben leicht machte. Unterstützt durch die Kurrende und Mitglieder der Konzertgesellschaft hob der Lehrer-Gesangverein (Dirigent F. v. Hoeßlin) zwei geistliche Sachen — Antiphon über den Tod (Mitten wir im Leben, sind wir im Tode); die Motette: Crucen adoramus domine — von Hubert Pfeiffer (Barmen) erfolgreich aus der Taufe.

Uraufgeführt wurde „Musica sacra". Kammeroper in einem Akt von Ernst Korten (Elberfeld). Im Mittelpunkt des vom Komponisten selbst verfaßten Textes steht der Thomaskantor Doles (Schüler und Nachfolger von S. Bach), der die Ostermusik für die Kirche vorbereitet. Sterbend trägt man ihn von der Probe ins Haus, wo die Tochter Martha sorgend um den Vater bemüht ist. Marthas Geliebter ist Adam Hiller, Lieblingsschüler von Doles, der ihn in seiner hohen Begabung nicht völlig erkannt hat. Die Frage, wer Vertreter und Nachfolger Doles' sein soll, wird erwogen. Hierbei kommt Doles selbst zur Hilfe: er bittet, man möchte ihm in seiner letzten Stunde einen Choral singen. Martha greift zu den in ihrer Nähe liegenden, von A. Hiller geschriebenen Notenblättern mit dem Choral „Der Herr ist Gott und keiner mehr", der nun angestimmt wird. Als der sterbende Doles erfährt, daß A. Hiller der Komponist dieses herrlichen Hymnus ist, empfiehlt er ihn zu seinem Nachfolger und gibt den väterlichen Segen zu dem Herzensbunde zwischen Martha und A. Hiller.

Indem sich der Tondichter leise an romantische Vorbilder (auch R. Wagner) anlehnt, weiß er eine Musik von gesättigtem Wohlklang und volkstümlicher Innigkeit zu schreiben. Der Aufbau der einzelnen Szenen ist langsam und sicher, und die einzelnen Auftritte sind von überzeugender, tiefster Wirkung. Großartig gesteigert ist der Schlußchor als Preisgesang der Musica sacra, sehr stimmungsvoll ein Terzett zwischen Martha, Hiller und Andreas Cramer (Geistlichem). Sämtliche Vorgänge sind musikalisch meisterhaft illustriert (ohne Verwendung neuzeitlicher musikalischer Ausdrucksmittel!) und verfehlen nicht ihre natürliche Wirkung. Um die sehr erfolgreiche Aufführung bemühten sich mit bestem Gelingen Künstler des Essener Stadttheaters — Bruno Bergmann (Doles), Leo Hußler (Hiller), Gruß (A. Cramer), Martha Hanna Kirbach (Martha); Kräfte eines hiesigen Frauen- und Männerchores; das kleine Orchester des hiesigen Thaliatheaters unter feinsinniger Leitung von Kapellmeister Klaus. E. Portens Musica sacra verdient die Beachtung weitester Kreise, die ernste Kunst lieben.

H. Oehlerking.

ERFURT. Nach den Mißerfolgen, die die „Konzertvereinigung" früher mit übertrieben modernen Werken erlebt hat, stellte sie diesmal ihr Programm mit größter Vorsicht auf. Es kamen zwar auch Moderne zu Gehör — im Wechsel mit den Klassikern des Konzertsaales — aber ausgesprochen Umstürzlerisches war ausgeschaltet. Auch die junge, noch kaum gespielte 1. Rhapsodie für Violine von Bartók, von Joseph Szigeti mit technischer Vollendung vorgetragen, ist durchaus gemäßigt; überdies bekommt sie durch ihre Abhängigkeit von slavischer Volksmusik ein besonders reizvolles Gepräge. Über ein anderes „Ereignis" in der Konzertvereinigung, die Uraufführung von Richard Wetz' Weihnachtsoratorium, wurde schon früher berichtet. Was GMD. Franz Jung den Hörern seiner Konzerte nicht vorzusetzen wagte, wurde bei anderer Gelegenheit, nämlich zwischen zwei moderne Einakter, von H. W. Steinhardt eingeschmuggelt: Die „Suite aus der Dreigroschenoper". Die hatte uns grade noch gefehlt! Aber wem es noch nicht klar war, daß dieser Weill mit dem musikalischen Ausdrucksringen unserer Zeit absolut nichts zu tun hat und sich auf die Veranstaltung glattester Vergnügungsmusik beschränkt, der konnte es hier, wo sich das verjazzte Orchester ganz unbelastet durch die Bühnenvorgänge austobt, in aller Eindeutigkeit vordemonstriert bekommen.

In Solistenkonzerten zeigte sich nicht mehr das Überangebot, das in manchen früheren Jahren das Konzertleben förmlich erstickte. Aus dem Normalen stach ein Klavierabend von Oskar Springfeld hervor, den der Künstler fast genau an seinem 50. Geburtstage gab und in dem er die Vorträge durch seine vollendete Technik und sein tiefes Musikgefühl zu Erlebnissen einer großen Stunde werden ließ. Schöne Eindrücke wurden ferner vermittelt durch Cläre von Conta (Sopran), die in Gemeinschaft mit Paul Lohmann (Bariton) einen ganzen Abend mit selten gehörten Liedern von Hugo Wolf bestritt.

Über mehrere Konzerte, die von dem „Mitteldeutschen Konzertbüro Rud. Kempf" veranstaltet wurden, muß ich mich ausschweigen. Der Grund hierfür ist so bezeichnend für gewisse Auswüchse unseres Konzertbetriebes, daß es falscher Lokalpatriotismus wäre, den „Fall" hier zu übergehen: Vor reichlich Jahresfrist saß der Vertreter des genannten Büros bei einem Konzert in der vordersten Hörerreihe und klatschte ostentativ Beifall; er „machte" den Applaus, wie man in Fachkreisen so schön sagt. Als ich in einer Tageszeitung diese Tätigkeit etwas aufrichtig, aber sehr zutreffend „Claque" genannt hatte, sagte mir das Konzertbüro Fehde an und droht mir jetzt sogar bei even-

tuellem Betreten des Saales mit der Polizei. Dieses Verhalten ist so bezaubernd schön, daß es hiermit zur Bereinigung unseres Musikbetriebes auch weiteren Kreisen unterbreitet werden mag.

Die Oper setzte sich mit recht glücklichem Gelingen unter Leitung Pfitzners für seinen „Palestrina“ ein. Von neueren Werken war die Hindemithsche Amüsieroper „Neues vom Tage“ ein allerdings leicht zu bewertender äußerer Erfolg, während Tochs „Prinzessin auf der Erbse“ und „Meister Pedros Puppenspiel“ von M. de Falla vom Publikum stillschweigend abgelehnt wurden. Auch Strawinskys „Oedipus Rex“ wirkte durchaus als stilistisches Experiment mit untauglichen Mitteln. Dagegen bedeutete die Erstaufführung von Verdis „Räubern“ eine interessante Bereicherung unseres Spielplanes. Dr. Becker.

KARLSRUHE. Daß der große „Badische Heimattag“ nicht ganz ohne musikalischen Gewinn bleiben würde, war vorauszusehen. Eine musikalische Morgenfeier der Hochschule für Musik bot das Wertvollste mit der Wiedergabe zweier Offizien des Heinrich Isaak. Sie stehen in den Denkm. d. Tonkunst in Österreich (V. XVI) und wurden durch den Bad. Kammerchor unter Franz Philipps Leitung zu neuem Leben erweckt. Man staunte über die starke Wirkung, die von der unmittelbar verständlichen Polyphonie dieser Kompositionen ausging. Man hätte dazu des rein äusserlichen Mittels der Umgebung nicht bedurft: die Aufführung wurde der Stimmung zulieb nach dem Saal oberrheinischer Malerei in der Kunsthalle verlegt, wo der Raum fehlte. Ich glaube, wir haben heut so formale Hilfe, die mehr zerstreut als konzentriert, zum Verständnis alter Musik nicht mehr nötig. Ein Vortrag von O. zur Nedden führte in die Entwicklungsgeschichte der oberrheinischen kirchlichen Musik um 1500 ein und betonte die Bedeutung von Konstanz für das Musikleben der süddeutschen Kirchen. Dann das Schlußkonzert in der Festhalle: nur badische Komponisten waren vertreten, sie zum Teil persönlich. So Julius Weismann, der seine Klavier-Suite (mit Orchester) spielte und instruktiv zeigte, wie er den Wechsel von Groteske, Burleske und lyrischer Stimmung, wie den Gegensatz von Tonalität und Atonalität interpretiert haben möchte. Im übrigen scheinen sich diese Gegensätze in Weismanns Kompositionen allmählich fast zur Manier auszubilden. Franz Philipp dirigierte urwüchsig, fast mit oberländisch - derber Gestik („holzschnittmäßig“) sein Vorspiel zum Burteschen Simson, das heute wie Programmusik empfunden wird. Er wirkte allein sozusagen „badisch“, mit diesem landschaftlichen Einschlag. Kloses Präludium mit Doppelfuge verrät ganz Brucknersche Art: virtuos auf der Orgel gemeistert von H. Pfautz-Heidelberg. Zur neuen Sinfonie des Karlsruher prakt. Arztes Dr. Herm. Ufer läßt sich sagen, daß sie sich mit Problemen nicht abgibt und etwa klingt wie ein ins Moderne transponierter Mendelssohn. Ein Talent, das Musik liebt und im Nebenberuf Komposition ausübt. Irgendwelche Versuche, in die Tiefe zu gehn, fehlen. Vertreten war noch R. Trunk mit zwei effektvollen, bekannten Chören, die von der „Liederhalle“ (H. Rahner) mit großer Wirkung auf das gewaltige Auditorium gesungen wurden. Das Orchester des Landestheaters gab unter Leitung von J. Krips das Letzte an Tonschönheit und Technik im Einzelnen und Ganzen her.

Unmöglich ist, auf die „Schlußkonzerte“ der Bad. Hochschule für Musik näher einzugehen. Nur soviel: der Name „Konzerte“ sagt nicht zu viel. Das sind nicht mehr die früheren „Vorspiele“, sondern ausgeglichene, mit dem vollen Maßstab der Kunstkritik zu beurteilende Leistungen, die das Schaffen in Fr. Philipps Anstalt mit in die Ergebnisse der ersten deutschen Hochschulen rücken. Und vor allem, man erlebt hier: diese Leistungen sind nicht mechanische Dressurresultate für den einen bestimmten Zweck, nach außen hin zu repräsentieren. Es kann sich nur um Interpretationen handeln, die sich aus dem allgemeinen Arbeiten heraus ergeben haben. Kommen dazu die zahlreichen Konzerte, die Lehrkräfte der Hochschule das ganze Jahr hindurch laufend veranstaltet haben: eine Fülle wichtigster alter und neuer, neuester Kammermusik wurde durch sie der Karlsruher Musikwelt vermittelt in erstklassiger Wiedergabe: ein künstlerisch-musikalisches Bedürfnis, Jahre hindurch empfunden, ist durch die Hochschule und die tatkräftige Initiative von Direktion und Lehrkräften befriedigt worden. Dr. K. Preisendanz.

KÖNIGSBERG. Ostpreußens Hauptstadt ist für die gesamte Provinz Kraftquelle musikalischer Erneuerung. Wohl sind auch Städte wie Allenstein, Insterburg, Tilsit und Elbing Stätten durchaus bodenständigen Musiklebens, aber nur Königsberg kann den Anschluß an die musikalische Entwicklung im Reiche halten. Mehr denn je ist Ostpreußen mit seiner Musikpflege auf sich selbst gestellt. Diese Selbständigkeit verdiente stärkere städtische und staatliche Unterstützung. Weiß man, daß das Schicksal der Königsberger Oper besiegelt ist, wenn ihr der geforderte Staatszuschuß von einer halben Million Mark (verteilt auf Preußen und das Reich) verweigert wird? Ist man sich darüber klar, daß es hier um mehr geht als nur um Erhaltung des „schönen Scheins“? Mit seiner Musik, seinem öffentlichen Kunstleben überhaupt verlöre das be-

drängte Oſtpreußen eine weſentliche Stütze ſeiner Kultur.

Seitdem die Königsberger Oper unter ihrem neuen Intendanten Dr. Schüler und unter dem Operndirektor Werner Ladwig von Grund auf neu geſtaltet wurde, ſeitdem Hermann Scherchen als ſtädtiſcher Generalmuſikdirektor den öffentlichen und den Rundfunk-Konzerten neuen Antrieb gab, bedarf es nur noch einer Sammlung und ſinnvollen Ordnung aller vorhandenen muſikaliſchen Kräfte, um Königsberg zu einer vorbildlichen Muſikſtadt zu machen. Weſſen dieſe Stadt ſchon jetzt fähig iſt, dürfte das in ihren Mauern ſtattgefundene Tonkünſtlerfeſt des Allgemeinen Deutſchen Muſikvereins erwieſen haben. Leider iſt Scherchen für die Königsberger noch immer nur ein periodiſch erſcheinendes Meteor, deſſen Bahn ebenſo leuchtend wie — unberechenbar iſt. Aber er hat ſeine Hörer — in den öffentlichen wie den Rundfunk-Konzerten — durch planvoll und beziehungsreich aufgebaute Programme wirklich zur Muſik erzogen; nicht nur zur „neuen“ Muſik, die dieſem fanatiſch „ſachlichen“ Dirigenten Lebenselement iſt, ſondern auch zur alten, die er, die Zuſammenhänge muſikaliſcher Entwickelung aufzeigend, in immer ſtärkerem Maße berückſichtigt. So ſind den Hörern nicht nur Namen wie Strawinski, Hindemith, Bartok und Toch vertraut geworden (von der Bekanntſchaft mit ganz jungen Talenten wie dem hochbegabten Wladimir Vogel gar nicht zu reden), ſie haben auch die Großmeiſter deutſcher Sinfonik in ihren Hauptwerken neu, d. h. gegenwartsnäher erlebt. Scherchens erzieheriſche Wirkſamkeit, ſo häufig ſie auch durch ſeine zahlreichen Gaſtreiſen unterbrochen wurde, kam dabei zunächſt dem jungen Rundfunk-Orcheſter zugute, das auf einer Konzertreiſe durch Deutſchland, von ſeinem Führer unabläſſig angeſpornt, hohe Fähigkeiten erwies.

Daß es ohne Soliſtenkonzerte auch in Königberg nicht abgehen würde, iſt verſtändlich. Die Fiſcher und Kempff, die verſchiedenen Quartettvereinigungen, voran die Guarnerileute, haben ſich in der Pregelſtadt eingefunden und ſind befriedigt weitergezogen — wenn auch nicht mit ſo vollen Taſchen wie der Muſikclown Grock und Dajos Béla. — Im Chorleben haben die Namen Hugo Hartung und Otto Grocke einen guten Klang. Jener führte mit der Singakademie Bachs H-moll-Meſſe und (mit Schülern!) Händels „Meſſias“, dieſer mit der Muſikaliſchen Akademie Bruckners Graduale auf. Hartung leitet außerdem den kleinen, aber wohlgeübten Funkchor, mit dem er zahlreiche a cappella-Werke aus alter und neuer Zeit darbot.

Die Königsberger Oper hat ſich unter der Leitung Dr. Schülers weiter aufwärts entwickelt. Rückſchläge ſind hier allerdings nicht ausgeblieben, auch zeigte der Spielplan neuerdings unter dem Druck der Verhältniſſe größere Zugeſtändniſſe an einen Allerweltsgeſchmack. Trotzdem bewieſen etwa Aufführungen wie die von Strawinskis „König Ödipus“, „Apollon Muſagetes“ und „Petruſchka“, daß man auch ſchwere künſtleriſche Aufgaben eigen zu löſen weiß. Über die Güte der nach unendlichen Proben herangereiften Aufführung von Alban Bergs „Wozzek“ werden die Mitglieder des Allgemeinen Deutſchen Muſikvereins und des Verbandes deutſcher Muſikkritiker ſelbſt urteilen können. Vielleicht hilft ihr Urteil dazu, die Meinung ins Reich zu tragen, daß Königsbergs Oper um jeden Preis erhalten bleiben muß. Dr. Erwin Kroll.

MAINZ. Das Stadttheater, deſſen Beſucherzahl ſich gegen die Vorjahre geſteigert hat, iſt dadurch in ſeinem Fortbeſtand noch keineswegs geſichert. Die Möglichkeit, daß die Stadtverwaltung aus eigenen Mitteln die ſeither vom Staate gewährten Zuſchüſſe werde leiſten können, iſt ſehr gering und die geplante Zuſammenlegung mit dem Landestheater in Darmſtadt begegnet ſtarker Gegnerſchaft. Unter den Erſtaufführungen hatte Weinbergers Volksoper „Schwanda, der Dudelſackpfeifer“ mit Johanna Buſch (Dovota), Charlotte Maſſenburg (Königin), Herbert Heſſe (Schwanda), Harry Schürmann (Babinsky) unter GMD. Paul Breiſachs muſikaliſcher Leitung nachhaltigen Erfolg. Auch Korngolds „Violanta“ fand ſehr freundliche Aufnahme, während die am gleichen Abend gegebene Buffooper „Der Zar läßt ſich photographieren“ von Kurt Weill nur geringem Intereſſe begegnete. Jovita Fuentes, der graziöſen „Japanerin“ Gaſtſpiel in „Madame Butterfly“ brachte zwei ausverkaufte Häuſer. Sonſt trägt der Spielplan meiſt mit Operetten dem Geſchmack des Publikums Rechnung. Die von Paul Breiſach dirigierten Sinfonie-Konzerte brachten Beethovens „F-dur Sinfonie op. 93“, Bruckners „7. Sinfonie in E-dur“ und Händels „Eſther-Ouvertüre“. Lotte Leonard ſang die Arie aus der Oper „La clemenza di Scipione“ von Joh. Chr. Bach, Schuberts „Der Hirt auf dem Felſen“ und Lieder von Rich. Strauß mit ſtark entwickeltem Stilgefühl.

Die Mainzer Liedertafel hatte für ihre Kammermuſikabende das Wiener „Koliſch-Quartett“, das Prager „Zika-Quartett“ für einen Lieder- und Arienabend Louis Graveure (pianiſtiſche Begleitung GMD. Mehlich, Baden-Baden) gewonnen. Als erſtes Chorwerk gelangte „Das neue Leben“ von Wolf-Ferrari mit Frau Thea

Böhm-Linhard-Darmstadt (Sopran), Hermann Schey-Berlin (Bariton), den Mainzern Richard Schneider (Klavier), Fz. Willms (Orgel), dem Städt. Orchester und Domchor, von Kapellmeister Otto Naumann liebevoll geleitet, zu einer vornehm gestalteten Aufführung. J. L.

MECKL.-STRELITZ. Die Frage der Zukunft der Sinfoniekonzerte ist allmählich brennend geworden. Das Orchester hat das Bedürfnis, um sein Können zu zeigen, einmal allein zu musizieren. So hatten diese Veranstaltungen unseres Landestheaters in der zweiten Winterhälfte nicht den erwarteten Besuch, trotzdem der geschickte, rührige Leiter, Kapellmeister Jon. Patin mit seelischer Anteilnahme musizierte und sein vortreffliches Orchester zu anerkennenswerten Leistungen anspornte. Beethoven, Haydn, Schubert u. a. wurden unter temperamentvoller, klarer Stabführung farbig und effektvoll gestaltet. Mitten dazwischen einen hypermodernen Komponisten wie Ernst Toch zu stellen, ist zum mindesten ungeschickt und stößt derart vor den Kopf, daß es starke Unlustgefühle beim Hörer auslöst. Das ernsthafte Bestreben, das Konzert für Violoncello und Orchester des am Anfang der Vierziger stehenden Musikers zu verstehen, gelang nicht, vor allem nicht im „Schatten der Titanen", die Herr Toch nach seiner Ansicht scheinbar längst überwunden hat. — Smetanas „Verkaufte Braut" gehört wohl zu den besten Werken der Opernliteratur der Welt. In der kleinen Zahl der echten komischen Opern, die wir noch voll verstehen, und an denen wir uns recht erfreuen können, steht diese tschechische Musik mit an erster Stelle. Die Aufführung im Landestheater genügte hohen Ansprüchen. Kapellmeister Patin musizierte mit voller Hingabe, die Inszenierung sorgte für hübsche Bühnenbilder, sinngemäßes Spiel und lebendige Bewegung des Chors. „Carmen" und d'Alberts „Tiefland" erzielten bei mehreren Wiederholungen ausverkaufte Häuser. Auch erlebten die beiden Kurzopern „Cavalleria" und „Bajazzo" Neuerfolge und fanden in Kapellmeister Conz einen ausgezeichneten Interpreten.

Auf chorischem Gebiet waren die Aufführungen von Haydns „Schöpfung" und Bachs „Johannespassion" Höchstleistungen für beide Städte Neustrelitz und Neubrandenburg. Erstere unter der Leitung des kürzlich nach Görlitz berufenen Organisten Eberh. Wenzel mit Berliner Solisten in den Hauptpartien, ist als der letzte künstlerische Erfolg anzusehen, den W. mit seinem Verein für gemischten Chorgesang in „Judas Makkabäus", in der „Matthäus-Passion" wie in Brahms' „Requiem", um nur einige anzuführen, stets hatte. Sein Scheiden wird allgemein tief bedauert, und es wird schwer halten, wieder einen so tüchtigen, bewährten Chorleiter wie Orgelspieler für Neubrandenburg und unser kleines Ländchen zu gewinnen.

M. Warnke.

MÜNCHEN. Im Rahmen des III. Deutschen Tänzerkongresses gelangte im Nationaltheater die tanzdramatische Handlung in vier Bildern „Orpheus Dionysos" von Felix Emmel zur Uraufführung. In dieser Schöpfung wird der einigermaßen kühne Versuch unternommen, Glucks „Orpheus" in einer rein tanzdramatischen Neuformung zu „entopern". Die Rechtfertigung für ein solches Unterfangen glaubt Emmel aus Glucks eigener Kampfstellung gegen die Oper seiner Zeit folgern zu dürfen, aus des Meisters leidenschaftlichem Willen zum Drama, der ihn sogar die Worte sollte aussprechen lassen: „Man muß vergessen, daß man ein Musiker ist". Außerdem scheinen Glucks künstlerische Ziele, Einfachheit, Natürlichkeit und höchste Kraft des Ausdrucks, dem Neugestalter jenen Absichten verwandt, die heute der künstlerische Tanz in Deutschland verfolgt. Als einen Vorzug betrachtet es Emmel weiter, daß durch die notwendige Umgruppierung der Musiknummern all jene Stücke in Wegfall kämen, die angeblich bloßes Zugeständnis an den Zeitgeschmack bedeuten. Gewiß eine Anzahl recht geistvoll aufgespürter Argumente, die mir aber trotzdem nicht so gewichtig erscheinen wollen, als daß sie die bewußte Zerstörung des Gluckschen Werkes als Gesangsdrama und dessen Überführung ins rein Tanzdramatische einleuchtend machten! Es gibt immerhin auch heute noch nicht unbeträchtlich viele Menschen in Deutschland, die Glucks „Orpheus" trotz einzelner Schwächen und Konzessionen an den Zeitgeschmack als eine Meisterschöpfung empfinden und sie als solche auch unangetastet von einer mehr oder minder ästhetizistischen Bearbeitungs- und Umformungswut wissen wollen. Kommt überdies hinzu, daß der Orpheus-Stoff, der zum frühesten Handlungsbesitz der Opernbühne (Peri, Monteverdi) zählt, seinem innersten Wesen gemäß dem Gesanglichen zudrängt. Orpheus ist nun einmal ein Sänger, der mit der Macht seiner Töne die Furien rührt. Allein auch für die Stummheit dieses Ballettorpheus, der hier sogar auf seine Leier verzichten muß, findet Emmel eine Entschuldigung und führt triumphierend Rilkes Verse zur Entlastung an: „Ein für alle Mal ist's Orpheus, wenn es singt". Eben darum braucht er nicht zu singen. Es singt aus ihm. ...

Wenn das Tanzdrama, das in dichterisch und gedanklich schöner Weise in Orpheus ein Zueinanderwirken apollinischer und dionisischer Mächte erblickt und den Sänger schließlich in Zwiespalt bei-

der polarer Elemente tragisch enden läßt, einen entscheidenden Erfolg errang, so war dies nicht zuletzt der wirklich bedeutenden Darstellung durch die „Tänzergruppe 1930" unter Margarete Wallmann (die auch die Eurydike tanzte) zu danken, die eine Reihe eindrucksmächtiger Szenen von starker Bildhaftigkeit und kühner Bewegungsphantasie vorüberziehen ließ, die zeitweise ganz vergessen ließen, daß es sich im Grunde um Zerstückelung eines Meisterwerkes handelte. Den Orpheus gab Ted Shawn, dessen kraftvolle Männlichkeit in den Kämpfen mit den Furien (seiner eigenen Begierden) überzeugender wirkte als in jenen Szenen, da magische Kraft der Beschwörung, höchste Vergeistigung aus ihm strahlen soll. Viel trug zum Erfolge auch die vorzügliche Orchesterführung von Ludwig K. Mayer (Berlin) bei.

Dr. Wilhelm Zentner.

MÜNSTER i. W. Von größeren Konzertveranstaltungen der letzten Zeit brachte das 6. städtische Orchesterkonzert Tanzmusik aus alter und neuer Zeit, eine wenngleich bunte, so doch sehr geschmackvoll zusammengesetzte Reihe erlesener Tanzstücke von Grétry bis herauf zum heute noch rüstig schaffenden Richard Strauß. Nicht vergessen waren die „Walzerstrauß", wobei Donka Palasova von der Staatsoper Sofia Stücke aus „Fledermaus" und „Zigeunerbaron" sang. GMD. Dr. Richard v. Alpenburg wußte den ganzen Abend mit echt österreichischer Grazie und Beschwingtheit zu beleben. Im 7. städt. Konzert gab es zwei Neuheiten für Münster „Die Tageszeiten" von Richard Strauß (Liederzyklus für Männerchor und Orchester, seinerzeit für das große Sängerbundesfest geschrieben), dazu Arnold Ebel's „Sinfonietta giocosa" für großes Orchester. Für das Strauß'sche Männerchorwerk hatte sich der Sängerbund von 1897 unter der Leitung Werner Göhre's in der erfreulichsten Weise eingesetzt, die den Sängern und dem Dirigenten gleichermaßen zur Ehre geriet. Arnold Ebel's sinfonisches Werk, ein in der Faktur und Instrumentation gleichermaßen kompaktes Stück, aus ehrlichem, wenn auch etwas derbem Herzen geschrieben, brachte dem anwesenden Komponisten einen schönen Erfolg, da Orchester und Dirigent das letzte an Einsatz hergaben. Zur Einleitung des Abends stand Richard Wagner's zauberhaft beglückendes „Siegfried-Idyll", das Richard von Alpenburg in leuchtender Klangpracht und fast verklärter Stimmung wiedergab. Im 6. Musikvereinskonzert gab es als Hauptwerk G. Mahler's „IV. Symphonie", zu der v. Alpenburg von Haus aus ein inniges Verhältnis mitbringt. Die Ausführung stand auf der Höhe, sowohl was Klang als auch Vortrag betraf. Am selben Abend sang Hilde v. Alpenburg, ein leuchtend warmer, natürlicher Sopran, die drei chinesischen Gesänge von Walter Braunfels, wie sie auch das Finale der „Mahler-Sinfonie" geradezu in prädestinierter Weise wiedergab. Respighi's „Rossiniana Suite", für Münster Erstaufführung, konnte in ihrer allzudeutlichen nationalen, südlichen Unbekümmertheit nicht groß begeistern. An kammermusikalischen Veranstaltungen ist ein Gastabend des Dresdener Streichquartetts zu nennen, das seinen guten Ruf eindringlich bestätigte; und von einheimischen Künstlern trat das Westfälische Streichquartett mit seinem dritten Abend hervor, dabei verdienstlicherweise des frühverblichenen (im Kriege gefallenen) Siegfried Kuhn gedenkend. Ein Sonatenabend, den die Geigerin Grete Ludorff zusammen mit Erich Hammacher veranstaltete, zeigte, daß Frl. Ludorff besonders Reger vortrefflich zu spielen und zu gestalten weiß und daß der Pianist Erich Hammacher (Lehrer an der Westfälischen Schule für Musik) nicht nur ein Begleiter ersten Ranges sondern auch ein musikalischer Gestalter ist.

d. s.

STUTTGART. Die Oper brachte Verdis Sizilianische Vesper. Die Aufführung war zunächst als deutsche Uraufführung angekündigt. Nachträglich stellte sich heraus, daß das Werk schon bald nach seiner Entstehung, in Darmstadt und Wien, auf der deutschen Bühne erschienen, dann aber wieder verschwunden war, so daß wir es lediglich mit einer Erneuerung zu tun haben. — Die Vesper, 1854 für Paris geschrieben, ist die unmittelbare Nachfolgerin der drei großen Treffer Rigoletto, Trovatore, Traviata, stammt also aus Verdis bester, produktivster Zeit. Es lag nahe zu vermuten, daß hier etwas zu holen sei. Genauere Prüfung hätte freilich zur Vorsicht mahnen müssen; in erster Linie die Erwägung, daß es zwischen dem Uritaliener Verdi und dem französischen Theater zu einem wirklichen Einklang nicht kommen konnte. Verdi war späterhin, nach Don Carlos, dessen selber sich durchaus bewußt und hat, in einem imposanten Brief an Camille du Locle, den einen der Carlos-Librettisten (vom 7. Dez. 1869), seine Stellung mit wünschenswertester Deutlichkeit präzisiert. Bei der Vesper im besonderen hätte stutzig machen müssen, daß Verdi mit dem Scribeschen Buch keineswegs einverstanden war. (Brief an Louis Crosnier vom 3. Jan. 1855.) Schwerer als die Bedenken gegen die Schwäche des fünften, gegen die Schablonenhaftigkeit des zweiten, dritten und vierten Aktes wiegt hier der Vorwurf, daß Scribe „aus Procida, dessen geschichtlichen Charakter er ändert, nach seinem beliebten System einen gewöhnlichen Verschwörer macht, dem er den unvermeidlichen Dolch in die Hand drückt":

ſicherlich war der Patriot Procida für den Patrioten Verdi die eigentlich zentrale Geſtalt der Oper. Der Kompoſition, ſo ſchöne Sätze ſie enthält, ſo wenig ſie im Einzelnen ihren Schöpfer verleugnet, fehlt denn auch der ſtarke, volle Atem; es gibt in ihr manches nur äußerlich Wirkſame, manches Matte, ja Leere. Am höchſten ſteht der vierte Akt, vor allem Arrigos Szene, Arrigos und Elenas Duett, deren außergewöhnliche Dauer ihre innerliche Gefülltheit vollkommen vergeſſen macht. — Der Aufführung lag ein neuer deutſcher Text von Gian Bundi zugrunde, der ſich ſchon bei Glucks Tauriſcher Iphigenie als unvertraut mit weſentlichſten Forderungen der Opernüberſetzung erwieſen hatte und auch diesmal, ſoweit man das bei bloßem Hören feſtſtellen kann, eine recht unglückliche Hand gehabt hat. Die Wiedergabe des Werks, unter Leonhardts und Stangenbergs Leitung, hätte muſikaliſch ſubtiler und intenſiver, ſzeniſch deutlicher und zum Teil auch den, in dieſem Fall nun einmal nicht zu umgehenden, Anforderungen der großen Oper entſprechender ſein können. Die überzeugendſten Leiſtungen auf der Bühne boten die Sänger-Darſteller Rhoda von Glehn (Elena) und Hermann Weil (Montfort).

Im Sinfoniekonzert des Landestheaterorcheſters gab es die Uraufführung von Wilhelm Kempffs Ouverture zu der Oper „Die Flöte von Sansſouci“ ſowie die konzertmäßige Erſtaufführung (die Uraufführung fand im Frankfurter Rundfunk ſtatt) von Hermann Reutters zweitem Klavierkonzert. Kempff hat Beſſeres geſchrieben als dieſe Ouverture, die zwar, im Sinne einer Vorkriegskonvention, ſauber gearbeitet iſt, aber einer mehr als privaten Notwendigkeit durchaus ermangelt. Reutters Werk iſt eine höchſt beachtenswerte Leiſtung, vor allem in formaler Hinſicht. Das einſätzige Konzert (mit der Kerntonalität C) vereinigt in ſich, durch Zäſuren klar abgeſetzt, Satztypen des ſinfoniſchen Zyklus. Aus kurzer Largoeinleitung entlädt ſich ein Allegro molto, das mit ſeinen zwei kontraſtierenden Themengruppen der Expoſition eines erſten Sonatenſatzes ähnelt. Es folgt im Preſtiſſimo ein Scherzocharakter, dann im Adagio molto sostenuto ein Langſamer-Satztyp. Hierauf wird erſt das Prestissimo wiederholt, darnach, mit Steigerung durch Einbau des Klaviers auch in die zweite Themengruppe und mit einer knappen Stretta, das Allegro molto; das, wie am Anfang als Expoſition, nun als quaſi Repriſe eines Sonatenſatzes wirkt und damit die Mittelſätze an den Platz einer Durchführung rückt. Den ſo geordneten Zuſammenhang der Teile ſichert von innen her ihre kräftige gegenſeitige Verſpannung. Äußere Zeichen der Zuſammengehörigkeit ſind motiviſche Beziehungen: Gedanken des Allegro molto treten im Prestissimo und Adagio in mehr oder weniger weitgetriebener, doch ſtets organiſcher Variation auf. Der muſikaliſche Grundcharakter zeigt dieſelbe Annäherung an die Kammermuſik, wie ſie in Hindemiths Konzerten zu beobachten iſt. Insbeſondere erſcheint der Soliſt minder als über die Maſſe herausgehobener exponierter Einzelner denn als Führer innerhalb der Gemeinſchaft. Leider wird der kammermuſikmäßigen Grundeinſtellung inſofern nicht ganz genügt, als das Orcheſter ziemlich groß iſt. Auflichtung der Partitur würde die Wirkung zweifellos erhöhen.

Hermann Roth.

WEIMAR. Die zweite Hälfte unſerer Konzertzeit neigt ſich ihrem Ende zu; wir können nur gedrängt über die wichtigſten Ereigniſſe berichten. Aufmerken ließ das zweimalige Auftreten der jungen Pianiſtin Felicitas Reich, einer ehemaligen Schülerin der hieſigen Muſikſchule. Sie ſpielte in einem Orcheſterkonzert und in einer eigenen Veranſtaltung und läßt für die Zukunft recht Gutes erwarten. Die Staatliche Muſikſchule brachte in wohlgelungenen Konzerten von Lehrern wie Schülern erneut Proben tüchtiger Arbeit unter Leitung von Prof. Hinze-Reinhold und Generalmuſikdirektor Praetorius. Ein Abend von Fritz Krauß in der Geſellſchaft der Muſikfreunde war eine gewiſſe Enttäuſchung; dieſer Sänger paßt wohl mehr auf die Bühne als in den Konzertſaal. Eine ſtimmungsvolle Ehrung wurde dem früheren Generalmuſikdirektor Eduard Laſſen zuteil, der 1904 in Weimar verſtarb. An ſeinem Grabe fand am 13. April, anläßlich ſeines 100. Geburtstages eine ſchlichte Feier ſtatt. Im Nationaltheater hatte man ebenfalls den Verſuch gemacht, dieſen hochverdienten Mann zu ehren. Da man aber ſeine D-dur-Symphonie neben Beethovens Coriolan und Violinkonzert geſtellt hatte, ſo wurde „die Szene zum Tribunal“ und nicht zum Vorteil für den zu Ehrenden! Die Oſterſpiele begannen mit der ſehr guten Aufführung von Wagners „Parſifal“; Walter Favre war ein prächtiger Vertreter der Titelrolle. Man raunt, daß auch „Wozzek“ uns beglücken ſolle — lieber nicht! Wir müſſen endlich mal den Weg finden, dieſe dekadenten Schöpfungen in ſchonender Weiſe als trauriges Zeitendokument ad acta zu legen. Die ſchönſte muſikaliſche Feierſtunde, die ich miterleben durfte, war das letzte Konzert des Reitz-Quartetts. Beethoven mit op. 18, 130 und 133 von dieſen Künſtlern ausgelegt — das iſt ein Genuß, den man ſich nicht entgehen laſſen ſoll. Seit Müller-Crailsheim die Bratſche ſpielt, iſt der Geſamtklang noch kultivierter geworden.

E. A. Molnar.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Für Mai 1931 ist das 2. Badische Brucknerfest in Freiburg i. Br. geplant.

Während des Internationalen Festes für katholische Kirchenmusik, das vom 23.—26. Oktober 1930 in Frankfurt a. M. stattfindet, bringt der Badische Kammerchor Karlsruhe unter Leitung des Hochschuldirektors und Komponisten Franz Philipp in einem Studienkonzert die Uraufführung von Werken junger Komponisten: Böttcher (Bamberg), Herberigs (Audenaerde), David (Wien), Hans Gebhard (Dinkelsbühl), Pepping (Berlin), Pizzetti (Mailand) und Roeseling (Köln).

Die Stadt Danzig will im März nächsten Jahres in der Marienkirche ein Bach-Fest veranstalten. Das vorläufige Programm sieht die Aufführung der Johannes-Passion vor, eine Bach-Motette mit a-cappella-Chören von Johann Michael, Johann Christoph und Joh. Seb. Bach und mit Orgelwerken, Kantaten und Cembalomusik auf einem zum erstenmal vorgeführten siebenpedaligen, zweimanualigen Cembalo. Mitwirkende sind der Domchor zu St. Marien, die Singakademie und die Kapelle des Stadttheaters; die künstlerische Leitung hat Reinhold Koenenkamp.

Vom 7. bis 14. September findet in Venedig ein sogenanntes Internationales Musikfest statt, in dessen sieben Konzerten die deutsche Musik durch zwei Programmnummern von Haydn und Hindemith vertreten ist.

Gegenüber der in der Öffentlichkeit wieder mehrfach aufgetauchten Befürchtung, daß mit der Schließung des Heidelberger Stadttheaters auch die Heidelberger Festspiele aufhören werden, läßt der Heidelberger Festspiel-Ausschuß erneut erklären, daß unabhängig davon die Heidelberger Festspiele in jedem Fall weitergeführt werden sollen, und zwar künftig alle zwei Jahre.

Der 150. Geburtstag Konradin Kreutzers am 20. Juli war am Heimatsort des Komponisten, dem badischen Meßkirch, Gegenstand besonderer festlicher Veranstaltungen. Der Gesangverein „Liedertafel“ in Riga, wo Konradin Kreutzer seine letzte Ruhestätte fand, sowie das New-Yorker „Kreutzer-Quartett“ wurden als Gäste erwartet. Das Badische Landestheater in Karlsruhe hat eine Festvorstellung des „Nachtlagers von Granada“ in Aussicht genommen.

Im Jahre 1931 wird ein auf breiteste Basis gestelltes Tonkünstlerfest in Solothurn stattfinden.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

In Berlin fand der „Vierte Verbandstag“ des „Deutschen Musikerverbandes“ statt. Das Hauptverhandlungsthema war das Musikerelend. Der Tonfilm habe 50—60 Proz. der Kinomusiker brotlos gemacht. Eine Entschließung fordert u. a. weiteste Beschränkung der Einreise- und Arbeitsgenehmigung für ausländische Kapellen und Musiker, Nutzbarmachung der Gewinne aus der mechanisierten Musik für die geschädigten Berufsmusiker, Konzessionierung der Kinobetriebe, volle Anwendung der Sozialgesetzgebung auf die Berufsmusiker, Beseitigung der unzulänglichen Musikerausbildungsstätten durch Abänderung der Gewerbeordnung oder Unterstellung des Musikerausbildungswesens unter die Aufsicht der Schulbehörden.

Die Hauptversammlung der „Genossenschaft Deutscher Tonsetzer“ hat die vorbereitende Arbeit des Vorstandes zur Schaffung einer einheitlichen Einziehungsstelle für die musikalischen Aufführungsgebühren in Deutschland gebilligt und ihn beauftragt, mit der Gema und der österreichischen Autorengesellschaft (AKM) den angestrebten „Zentralverband zum Schutze musikalischer Aufführungsrechte in Deutschland“ ins Leben zu rufen. Dem Vorstand wurde von der Hauptversammlung einstimmig das Vertrauen ausgesprochen. Mit dieser begrüßenswerten, seit Jahren erwarteten Beilegung der Differenzen zwischen Gema und G. D. T. war ein schweres Opfer verbunden. Dr. Richard Strauß, Mitbegründer der G. D. T., legte den Ehrenvorsitz nieder.

In der konstituierenden Sitzung des Westfälischen Bruckner-Bundes wurde Dr. Hüffer, Münster, zum ersten, Prof. Holtschneider, Dortmund, zum 2. Vorsitzenden gewählt. Dortmund übernimmt das für 1932 geplante zweite Westfälische Bruckner-Fest.

Bei der mehrtägigen Verbandstagung des „Sondershauser Verbandes Deutscher Sängerverbindungen“ (S. V.) zu Pfingsten in Sondershausen wurden neben einer Reihe wichtiger korporativer Fragen der Beitritt aller 27 Verbindungen in den „Deutschen Sängerbund“ beschlossen und vornehmlich musikalische Themen behandelt: Das Kosmische der Musik (ihre Urelemente), Musik und Staat (ihre Formelemente), Musik und Person (Ethos der Musik), Studentenmusik. Die „praktischen Singübungen“ waren dem neuen „Volksliederbuch für die Jugend“ entnommen, dessen Weisen früh morgens zum An- und Abmarsch der Sportriegen heiter und frisch durch die musiktraditionsreichen Straßen Sondershausens erklangen.

—tz.

Der Reichsverband Deutscher Chormeister E. V. (R. D. Ch.) hielt in Halle a. S. seine 1. Reichsdelegiertentagung ab. 1. Vorsitzender wurde Herr Kapellmeister Joh. Phil. Heid, Berlin. Der R. D. Ch. ist die künstlerische und wirtschaftliche Interessenvertretung aller deutschen Chormeister.

Der Franz-Liszt-Bund hielt in Weimar seine Jahrestagung ab, die durch ein Festkonzert im Deutschen Nationaltheater eingeleitet wurde. In Anwesenheit der Ehrenvorsitzenden des Franz-Liszt-Bundes der Fürstin von Albanien, begrüßte der erste Vorsitzende Prof. Dr. Peter Raabe-Aachen die Mitgliederversammlung. Die Mitgliederzahl des Bundes ist im ersten Jahre seines Bestehens von 80 auf 112 gestiegen. In einer Morgenfeier sprach Peter Raabe ergreifende Worte des Gedenkens und des Dankes an Cosima Wagner, die kürzlich verstorbene Tochter Franz Liszts und Gattin Richard Wagners. Den Abschluß der Tagung bildete die Aufführung von Richard Wagners „Lohengrin".

Der Vorstand der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer, der seit dem Rücktritt von Dr. Richard Strauß aus den Komponisten Max Butting, Arnold Ebel, Prof. Dr. Georg Schumann und Heinz Tiessen besteht, wählte GMD. Prof. Dr. Max v. Schillings, den Ehrenvorsitzenden des „Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer", zum Vorsitzenden der Genossenschaft.

Die Gesellschaft für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft veranstaltet ihren vierten Kongreß in Hamburg vom 7. bis 9. Oktober. Unter den Referenten befinden sich u. a. Georg Anschütz („Synästhesie"), Max Schneider („Raum und Musik"), Hans Mersmann („Zeit und Musik").

Der „Reichsverband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer" e. V. hält seine ordentliche Vertreterversammlung in diesem Jahre in der Zeit vom 2.—7. Oktober in Dresden ab. Die „Festliche Tagung" wird durch den Ehrenvorsitzenden, Prof. Dr. Max von Schillings, eröffnet. In der Hauptversammlung, die der Vorsitzende Arnold Ebel leitet, wird die bedrohte Lage des Tonkünstlerstandes und der gesamten lebendigen Kunst Gegenstand eingehender Beratungen sein. Die Tagung, zu der ca. 400 Teilnehmer aus allen Gauen Deutschlands erwartet werden, wird durch eine Aufführung der Dresdener Staatsoper, durch Orchester- und Kammermusikkonzerte und durch eine Oratoriumsaufführung in der Dreikönigskirche festlich ausgestaltet werden. Eine Vesper in der Kreuzkirche und eine Messe in der Hofkirche ergänzen das Programm, das ausschließlich Werke zeitgenössischer Tonsetzer zur Ur- und Erstaufführung bringt. Festdirigenten sind die GMD. Fritz Busch und Paul Scheinpflug und die Staatskapellmeister Hermann Kutzschbach und Karl Pembaur.

Der I. Intern. Kongreß des Welt-Musik- und Sangesbundes in Wien hat mit der vor wenigen Tagen erfolgten Schließung der Ausstellung des Internationalen Musikarchivs des Weltbundes und nach dem vorhergegangenen vierten Festkonzert seinen Abschluß gefunden. Der Kongreß nahm einen geradezu glänzenden Verlauf. Er stand unter dem Ehrenvorsitz Hans Pfitzners und dem Vorsitz des Präsidenten und Begründers des Welt-Musik- und Sangesbundes Violinvirtuosen Gustav Mäurer. Das Kongreßprogramm enthielt 29 musikwissenschaftliche Vorträge von Komponisten, Dirigenten, Universitätsprofessoren und Musikschriftstellern aus Europa und Übersee. Durch die musikwissenschaftlichen Vorträge internationaler Vertreter wurde zum erstenmal ein Anschauungsbild über das Musikwesen und Musikleben von dreiundzwanzig Ländern gegeben. Neben Vorträgen mit Lichtbildern „Anton Bruckner", „Eine Parallele der Musik und bildenden Kunst im XIX. Jahrhundert", „Das Theater" wurden in den Vorträgen und den Beratungen die aktuellsten Fragen wie Tonfilm, Mechanisierung der Musik, Jazz, Aethermusik usw., sowie die Stellungnahme der Berufsmusiker zu diesen Fragen behandelt. Der Erfinder des Superpianos (Lichtstrahlenklaviers) führte selbst seinen interessanten Apparat mit Erfolg vor. Es wurde der Anschluß des Welt-Musik- und Sangesbundes an das Mundaneum, der Zentralorganisation aller geistigen Institute, mit dem Sitz in Brüssel und Genf, ferner die Schaffung einer internationalen Musikerkammer, die Bildung einer internationalen Beratungsstelle im Rahmen der Bundeshauptleitung in Wien, die Beschleunigung der Durchführung des Welttonhalleprojektes, die Gründung einer Berufsstelle für konzertierende Künstler infolge gleichzeitiger Anträge aus Japan und Mexiko beschlossen.

KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Die langerwartete Errichtung eines Musikseminars in Freiburg i. Br. ist ermöglicht und Tatsache geworden durch die Einstellung von 12 000 Mark dafür in den Städtischen Haushalt. Es soll in erster Linie der Ausbildung von Musiklehrern dienen in dem Sinne, daß heute allgemein eine vielseitige seminaristische Vorbildung vom gebildeten Musiklehrer gefordert wird. Wie in den meisten Staaten ist auch in Baden eine staatliche Prüfung zum Abschluß des Bildungsganges eingerichtet worden. Der seminaristische Lehrgang umfaßt eine musiktheoretische, musikhistorische und

pädagogische Bildung sowie die Schulung des Gehörs. Das Freiburger Institut ist das erste dieser Art, das als selbständiges Seminar, unabhängig von einem Konservatorium, die verständnisvolle Förderung durch Staat und Stadt findet. In dieser neuen Organisationsform ist auch die Möglichkeit gegeben, sich auf gänzlich unbelastete Weise den neuen allgemeinen und speziellen Forderungen der gegenwärtigen musikpädagogischen Bewegung einzupassen, was auch im Lehrplan des Instituts zum Ausdruck kommt. Unterricht in den Instrumental- oder solistischen Gesangsfächern wird am Seminar im allgemeinen nicht erteilt. Ein Musikseminar soll vielmehr die Interessen sämtlicher Instrumental- oder Gesanglehrer gleichsam wie in einem Knotenpunkt verbinden, sei es, daß Lehrer ihre Schüler in ein Institut zur seminarischen Ausbildung senden, sei es, daß sie selbst zu ihrer pädagogischen und künstlerischen Anregung die dafür eingerichteten Sonderkurse besuchen. Eine Ausnahme macht das neue Freiburger Seminar insofern, als ihm eine Meisterklasse für Klavier und Komposition unter Leitung von Julius Weismann angegliedert ist; ferner eine Orgelklasse unter dem Organisten E. Kaller. Eine weitere Lehrkraft ist Dr. E. Katz. Die Leitung des Seminars soll gemeinsam von den Herren Jul. Weismann und Dr. Doflein geführt werden.

v. Gr.

Die von Prof. Bruno Hinze-Reinhold geleitete Staatliche Musikschule zu Weimar, welche schon jahrelang eine höhere künstlerische Ausbildung vermittelt, erhielt jetzt auch offiziell die Bezeichnung „Staatliche Hochschule für Musik".

Am Grazer Konservatorium des Steiermärkischen Musikvereins, gegr. 1815, gelangte kürzlich E. N. Méhuls heiterer Operneinakter „Der vermeinte Schatz" (Le trésor supposé) durch Studierende der Opernklasse in einer Einrichtung und unter künstlerischer Leitung von Professor Dr. Roderich Mojsisovics zweimal mit steigendem Interesse des Publikums zur Aufführung. Diese reizende Spieloper wäre auch für Kammeropernabende der großen Bühnen zu empfehlen.

Nach dem vorliegenden Jahresbericht des Hoch'schen Konservatoriums (Frankfurt a. M.) betrug die Schülerzahl in der Hochschule 275, in der Orchesterschule 132, in der Opernschule 58 (Petersen 26 Teilnehmer, Hildenbrandt 7, Kretzschmar 17), im Schulgesangseminar 20, im Seminar für die staatliche Privatmusiklehrerprüfung 35, in der Jazzabteilung 19, im Konservatorium für Musikhörende 40, in der Vorschule 222. Die Jazzklasse wirkte im Neuen Theater bei den Aufführungen der „Dreigroschenoper" von Weill mit. Außerdem wurde sie wiederholt in den Frankfurter Rundfunk verpflichtet.

Folgende Privatmusiklehrer-Prüfungen werden demnächst in Westdeutschland abgehalten: in Dortmund am 25. Oktober und folgende Tage, in Münster am 15. Oktober und folgende Tage. Meldungen zur Prüfung sind dem Provinzialschulkollegium Münster unter Beifügung der in den §§ 3 und 4 der Prüfungsordnnug bezeichneten Papiere bis zum 1. bzw. 10. Oktober 1930 einzureichen.

Opernschule und Orchester der Westf. Schule für Musik (Münster) haben mit eigenen Kräften die beiden Operneinakter „Die Nürnberger Puppe" und „Die schöne Galathee" im Theater der Stadt Münster zu einer erfolgreichen und vielbeachteten Aufführung gebracht.

PERSÖNLICHES

Valeria Kratina, die langjährige Leiterin der Tanzgruppe Hellerau-Laxenburg, verläßt mit Ablauf der Spielzeit die Stätte ihrer bisherigen erfolgreichen Tätigkeit. Sie wurde vom Intendanten des Breslauer Opernhauses, Georg Hartmann, an diese Bühne als Ballettmeisterin verpflichtet. Die Leitung der Tanzgruppe Hellerau-Laxenburg übernimmt die frühere Meisterschülerin und Mitarbeiterin der Schule, Rosalia Chladek. Rosalia Chladek war zwei Jahre am Konservatorium und Stadttheater in Basel unter Felix Weingartner tätig. Sowohl Valeria Kratina wie Rosalia Chladek werden in den diesjährigen Sommerkursen der Schule Hellerau-Laxenburg Unterricht erteilen.

Musikdirektor E. A. Hoffmann (Aarau) konnte am 1. Juli auf eine erfolgreiche 25jährige Tätigkeit zurückblicken als Schriftleiter der „Schweizer. Musikpädagogischen Blätter".

Geburtstage.

Der Gymnasialoberlehrer und Organist der Herzogin Agnes-Ged.-Kirche in Altenburg i. Th. Emil Rödger feierte am 29. Juli d. J. seinen 60. Geburtstag. Rödger hat außer allerlei Kompositionen und Bearbeitungen auch ein Schulliederbuch, „Deutscher Liederschatz", herausgegeben, das sechs Auflagen erlebte und im früheren Herzogtum Sachsen-Altenburg offiziell benutzt wurde, bis Thüringen seine eigenen Schulliederbücher herausgab. Wir wünschen dem verdienten Manne, der seit 25 Jahren auch an unserer Zeitschrift als Mitarbeiter tätig war und noch in voller Arbeitskraft steht, eine weitere segensreiche Tätigkeit.

Dr. Frank Damrosch-Newyork feierte mit seinem 70. Geburtstag zugleich das

25jährige Bestehen des von ihm begründeten Institute of Musical Art, dem die Juillard School of Music angegliedert ist. Gleich seinem jüngeren Bruder Walter Damrosch, der einer der Mitbegründer des Weltrufs der jetzt von Toscanini geleiteten Philharmonic Symphonic Society ist, d. h. jenes glänzenden Orchesters, das unlängst in Europa Triumphe feierte, ist er als Sohn Leopold Damroschs in Breslau (22. Juni 1859) geboren. Während aber Leopold und Walter Damrosch sich namentlich als Dirigenten ihren Ruf schufen, schuf sich Frank Damrosch den seinen vornehmlich als Musikpädagoge und Organisator des musikalischen Unterrichtswesens. Wenn er nebenher auch als Chorleiter, vor allem an der Spitze der schon von seinem Vater ins Leben gerufenen Oratoria-Society, sich rühmlichst bewährte, so bleibt doch die Errichtung des Institute of Musical Art, einer musikalischen Bildungsstätte großen Stils, die eigentliche Tat seines Lebens. Die Festlichkeiten zu Ehren des Dr. Frank Damrosch bezeugen die hohe Achtung und Verehrung, deren er sich an der Stätte seines Wirkens erfreut. O. S.

Seinen 70. Geburtstag feierte Carl Bechstein, einer der derzeitigen Leiter der weltbekannten Klavierfabrik.

Gustav Charpentier wurde 70 Jahre alt. Charpentier wurde am 25. Juni 1860 in dem lothringischen Städtchen Dieuze geboren. 1871 wanderten seine Eltern nach Tourcoing aus. Am dortigen Konservatorium empfing er seine erste musikalische Ausbildung, ging dann nach Lille und nach Paris zur Vollendung seiner Studien. Vor allem der Unterricht Massenets wurde hier für ihn bedeutungsvoll. Mit 27 Jahren errang er den Rompreis, siedelte satzungsgemäß nach Italien über und schrieb die „Impressions d'Italie", eine sinfonische Schöpfung von erlesenem Orchesterklang, die sogleich ihren Weg machte. Ihr Erfolg wurde im folgenden Jahre (1892) noch bedeutend überboten durch die dramatische Sinfonie „La vie du Poète,', die die Freuden und Leiden eines Künstlerlebens schildert. Sein Musikroman „Louise" errang 1900 einen sensationellen Erfolg.

Prof. Johannes Biehle, der Direktor des Institutes für Kirchenbau, Raumakustik, Glockenwesen und Orgelbau an der Berliner Technischen Hochschule, feierte seinen 60. Geburtstag. Biehle wirkte als Kirchenmusikdirektor in seiner Vaterstadt Bautzen, ehe er nach Berlin berufen wurde. Er hat hier das Hochschulinstitut neu begründet und ist außerdem Dozent für musikalische Liturgik an der Berliner Universität, sowie Mitarbeiter am Kultusministerium. Über die Theorie des Kirchenbaues vom Standpunkte des Kirchenmusikers und Redners und über Glockenkunde hat er wichtige Werke geschrieben. Anläßlich des Geburtstages gab sein Sohn Dr. Herbert Biehle eine Festschrift mit einer vollständigen Bibliographie heraus.

Berufungen u. a.

Prof. Issay Dobrowen ist für nächste Saison für vier Monate als Gastdirigent nach Amerika verpflichtet. Außerdem dirigiert er unter anderem in Leipzig Gewandhaus, Frankfurt Museums-Gesellschaft, Berlin Philharmonie und London Symphonie-Orchester.

Prof. Paul Grümmer erhielt den Antrag, nächstes Jahr in Amerika zu konzertieren. Er bittet zugleich bekannt zu geben, daß er aus dem Busch-Quartett ausgetreten ist.

Pressenachrichten zufolge wird zum ersten Male eine Frau, nämlich Anita Colombo, die Leitung der Mailänder Skala übernehmen.

Das sächsische Gesamtkabinett beabsichtigt, den Oberregierungsrat Dr. Reuter bei der Generalintendanz der Sächsischen Staatstheater zum Ministerialrat und Theaterdezernenten im Sächsischen Volksbildungsministerium zu ernennen.

Dr. Wilh. Heinitz, wissenschaftlicher Hilfsarbeiter am Phonetischen Laboratorium der Universität Hamburg, hat sich in der dortigen Philosophischen Fakultät als Privatdozent für Musik der Primitiven habilitiert. Dr. Heinitz ist als Verfasser einer langen Reihe von Arbeiten aus den Gebieten der Musikwissenschaft, der Phonetik und der Psychologie bekannt geworden. Sein Spezialgebiet ist vergleichende Musikwissenschaft.

Kapellmeister Georg Sebastian (Städt. Oper, Berlin) scheidet aus dem Opernverbande aus, da sein mehrmonatiges Urlaubsgesuch nicht genehmigt werden konnte.

Mit Schluß dieses Studienjahres treten der Rektor Prof. Franz Schmidt von der Leitung der Wiener Musikhochschule und Hofrat Prof. Max Springer von der Leitung der Akademie für Musik zurück. Als Nachfolger beider wird Franz Schalk bestellt. Gastweise (!) wurde Richard Strauß verpflichtet.

Der Straube-Schüler Friedrich Brinkmann, der in Hamburg als Organist der Heilandskirche und als Dirigent des Hamburger Ärzte-Orchesters tätig ist, wurde vom Magistrat Harburg zum Stadthallen-Organisten (im Nebenamt) an der großen Konzert-Orgel in der Friedrich-Ebert-Halle zu Harburg ernannt. Das Orgelwerk hat 62 Register auf 4 Manualen und Pedal, wurde nach Brinkmanns Disposition und Spieltischentwurf von Furtwängler & Hammer, Hannover, erbaut und kommt in der akustisch vorzüglich gelungenen Festhalle zu prächtiger Wirkung.

Der Komponist Hofrat Julius Bittner hat den vor einigen Monaten an ihn ergangenen Ruf zum Leiter der neu zu gründenden Musikhochschule in Angora abgelehnt.

Herbert Maisch wurde als Intendant nach Mannheim berufen.

Todesfälle:

† Organist Fritz Kleiner, eine bekannte und geschätzte Persönlichkeit des Berliner Musiklebens, im Alter von 28 Jahren.

† Elvira Puccini, die Witwe des Komponisten, in Mailand im Alter von 70 Jahren.

† in Düsseldorf der Pianist, Komponist und Musikschriftsteller Matthieu Hoefnagels im Alter von 64 Jahren.

† Prof. Oskar Brückner, Schüler von Grützmacher und Draesecke, Solovioloncellist, Komponist namentlich instruktiver Werke. Außer in Wiesbaden konzertierte er in Bayreuth und zählte zum Freundeskreise der Familie Wagner.

† in Mailand ist der frühere Bariton und gegenwärtige Leiter der Scalabühne Angelo Scandiani im Alter von 60 Jahren. Er ist besonders als Wagnersänger in Europa und Amerika bekannt geworden. f. r.

† in Mannheim im Alter von 61 Jahren der bekannte Dirigent und Chormeister Prof. Arnold Schattschneider. Er war Direktor der Volkssingakademie in Mannheim, ein Schüler von Max Bruch, bis 1912 Gesanglehrer in Bromberg, gleichzeitig leitete er dort die Singakademie und ein Konservatorium. Dann wurde er Musikdirektor in Görlitz. In Berlin leitete er einen Volkschor.

† der ehemalige Organist der katholischen Hofkirche in Dresden, Paul Brendler im achtzigsten Lebensjahre. Als junger Musiker wirkte Brendler in der vorderen Reihe der Assistenten Ernst Schuchs; auch als Liedbegleiter war er jahrzehntelang geschätzt.

BÜHNE.

Die kommenden Neuheiten der Bremer Oper sind Verdi: „Simone Boccanegra", Rimsky-Korsakoff: „Zarenbraut", Delibes: „Lakmé", Puccini: „Mädchen aus dem goldenen Westen", „Turandot", Strauß: „Ägyptische Helena", Milhaud: „Der arme Matrose".

Ein glänzendes Beispiel, wie der Not unserer Oper zu steuern ist, hat das Stadttheater in Osnabrück gegeben, das ebenfalls eine zeitlang, wie soviele unserer Theater, um seinen Fortgang kämpfen mußte. Es hat eine großzügige Abonnementswerbung veranstaltet, wobei es gelang, innerhalb 14 Tagen nicht weniger als 4800 neue Abonnenten zu gewinnen. Mehrere Schülerkapellen hatten sich zu Werbekonzerten auf den öffentlichen Plätzen zur Verfügung gestellt. Das Theater veranstaltete kostenlos eine Morgenveranstaltung für jedermann und sandte auch freiwillige Werber direkt von Haus zu Haus.

Das Stadttheater in Freiburg i. Br. bereitet für die Spielzeit 1930/31 an Erstaufführungen Alban Bergs „Wozzek", Cimarosas „Die heimliche Ehe", Glucks „Die Pilger von Mekka", Giordanos „Der König", Křeneks „Das Leben des Orest", Pedrollos „Schuld und Sühne", Puccinis „Manon Lescaut", Verdis „Simone Boccanegra", Julius Weismanns „Die Gespenstersonate" vor. An Neueinstudierungen kommen u. a. neben Werken von Beethoven, Mozart, Richard Strauß und Richard Wagner Flotows „Alessandro Stradella" und Humperdincks „Königskinder".

Die von Hugo Herrmann im Auftrage des Wiesbadener Staatstheaters komponierte Oper „Vasantasena" wird Ende Oktober dort zur Ur-Aufführung gelangen.

Die neue Oper von Egon Wellesz „Die Bacchantinnen" wird Anfang 1931 von der Wiener Staatsoper zur Ur-Aufführung gelangen.

Hugo Röhr, dessen Bearbeitung von Rossinis „Angelina" einen solch ausgezeichneten Bühnenerfolg hatte, hat nunmehr auch Rossinis „Italienerin in Algier" einer Neubearbeitung unterzogen, die im kommenden Winter zur Ur-Aufführung gelangen soll.

Die Berliner Staatsoper Unter den Linden hat Max v. Schillings „Pfeifertag" in der soeben vollendeten grundlegenden Umarbeitung und Neugestaltung zur Ur-Aufführung erworben.

Das Stadttheater in Nordhausen erfreut sich eines glänzenden materiellen Abschlusses. Es konnte gegenüber dem Vorjahre eine Mehreinnahme von 22% erzielen.

Die Staatsoper Dresden brachte als Abschluß der Erneuerung des „Nibelungenringes" am 13. Juli in neuer Inszenierung „Götterdämmerung" unter musikalischer Leitung von Fritz Busch und in der Inszenierung von Otto Erhardt und mit Szenenentwürfen von Oskar Strand heraus.

Die Tanzgruppe des Hessischen Landestheaters, die auf dem Münchener Tänzerkongreß mit dem Tanzsketsch „Soirée" von Cläre Eckstein stärksten Beifall fand, veranstaltete in Darmstadt die Uraufführung der Tanzpantomime „Die Gestrandeten" von Cläre Eckstein und die deutsche Uraufführung der Tanzpantomime „Ein höherer Beamter" von Florent Schmitt.

Das Hessische Landestheater in Darmstadt (Generalintendant Carl Ebert) brachte in der Spielzeit 1929/30 in der Oper 10 Erstauf-

führungen (Angelina, Neues vom Tage, Das Leben des Oreſt, Schwanda, La vida breve, Die Pilger von Mekka, Die kleine Zauberflöte, Die Inſel Tulipan, Eine Nacht in Venedig, Die Herzogin von Chicago) und 10 Neuinſzenierungen (Don Giovanni, Der Troubadour, Der fliegende Holländer, Tannhäuſer, Der Poſtillon von Lonjumeau, Fra Diavolo, Der Wildſchütz, Tiefland, Ein Walzertraum, Die Verlobung bei der Laterne); in der Tanzpantomime 4 Uraufführungen (Die Hochzeit von Cremona, Soiré, Die Geſtrandeten, Ein höherer Beamter).

Die Direktion der Wiener Staatsoper (Direktor Clemens Krauß) bringt in der kommenden Winterſpielzeit 1930/31 folgende Werke heraus: Jaromir Weinberger: „Schwanda, der Dudelſackpfeifer"; Verdi: „Don Carlos" in einer Bearbeitung für die Wiener Staatsoper von Franz Werfel; Egon Wellesz: „Die Bacchantinnen" (nach Euripides), und im Redoutenſaal (der Filialbühne der Wiener Staatsoper): Wolf-Ferrari: „Die vier Grobiane". Außerdem werden ältere Spielopern wieder in den Spielplan der Staatsoper aufgenommen, ſo „Die Nürnberger Puppe" von Adam in einer Neubearbeitung von Korngold; ferner Roſſini: „Die Italienerin in Algier" in einer Neubearbeitung von Hugo Röhr.

Eine italieniſche Operntruppe unter Leitung des Direktors Legnani veranſtaltet im Augsburger Stadttheater mit dem „Barbier von Sevilla" und „Madame Butterfly" ein Gaſtſpiel. Dem Enſemble gehören in der Mehrzahl bekannte italieniſche Mitglieder der Neuyorker Metropolitain-Opera-Campany an. Das Gaſtſpiel iſt im Austauſch einer Vorſtellungsreihe geplant, die von einem Enſemble des Augsburger Stadttheaters im Herbſt in Meran veranſtaltet wird.

Die Städtiſchen Bühnen Hannovers boten zwei Gaſtſpiele der Maria Ivogün in Aufführungen von „Hans Heiling", „Zigeunerbaron", „Die neugierigen Frauen".

Als in Köln die beiden Opernſänger Ventur Singer und Richard Riedel gelegentlich ihrer Abſchiedsvorſtellung vor dem Vorhang erklärten, daß ihnen die Urſache des Fortganges völlig unbekannt geblieben ſei, kam es zu tumultuariſcher Erregung des Publikums unter Proteſtrufen gegen den Intendanten.

Die kataſtrophale Lage der Danziger Oper geht aus folgenden Tatſachen hervor: Das Orcheſter umfaßt nur 38 Muſiker, denn 14 Kräfte wurden aus dem Orcheſter entlaſſen, 13 Mitglieder umfaßt der Chor, denn auch ihm hat man Sänger und Sängerinnen geſtrichen. GMD. Kun hat jetzt alſo nur die erwähnten 38 Mann Orcheſter, erkrankt der erſte Oboer beiſpielsweiſe, gibt es keinen Erſatz, denn der zweite wurde gekündigt. Ohne Heldentenor, Heldenbariton, Hochdramatiſche, erſte Altiſtin will man in kommender Saiſon in Danzig, dem Freiſtaat, Oper machen.

Ermanno Wolf-Ferraris neue Oper „La vedova scaltra", Text nach Goldoni, wird im Februar der kommenden Spielzeit am „Teatro Reale" in Rom zur Urauffürung gelangen.

Das ſtädtiſche Theater Chemnitz (Generalintendant R. Tauber) hat den Jahresbericht herausgegeben, deſſen Statiſtik wir Folgendes entnehmen: Weitaus an erſter Stelle ſteht, ſowohl was Zahl der Werke wie Aufführungen betrifft, R. Wagner mit 6 Werken bei 36 Aufführungen, Verdi folgt mit 5 zu 25, hierauf Strauß mit 14 Aufführungen (darunter Frau ohne Schatten mit 6) und Humperdinck mit 13. Das Verwunderlichſte am ganzen Chemnitzer Opernſpielplan iſt das völlige Fehlen Mozarts. Wie iſt etwas derartiges möglich? Die Höchſtzahl an Aufführungen erlebte „Zar und Zimmermann", nämlich 11. Uraufführungen fanden keine ſtatt. An zeitgenöſſiſchen Opern treffen wir Maſchiniſt Hopkins (8), Neues vom Tage (5), Schwanda (6), Fly (8). Bemerkenswert iſt die hohe Zahl von 8 Aufführungen von Glucks Orpheus. Nach Ablauf dieſes Spieljahres (1. IX.) tritt Tauber von ſeinem Amte zurück.

Für die Spielzeit 1930/31 ſind an der Berliner Linden-Oper in Ausſicht genommen: 3 deutſche Uraufführungen (Karol Rathaus „Die fremde Erde", Manfred Gurlitt „Soldaten" und ein drittes Werk, über deſſen Annahme noch Verhandlungen ſchweben), als Erſtaufführungen: Borodin „Fürſt Igor", Křenek „Orpheus", Latuada „Zierpuppen", Johann Strauß „Eine Nacht in Venedig", als Neuinſzenierungen: Puccini „Manon Lescaut" und „Butterfly", Bellini „Norma", Mozart „Idomeneo", Weber „Freiſchütz" und Offenbach „Hoffmanns Erzählungen".

Die Oper „Eros und Pſyche" von Ludomir Rozycki, der mit dem polniſchen Staatspreis für Muſik für 1929 ſoeben ausgezeichnet wurde, iſt in einer deutſchen Textbearbeitung von den Opernbühnen Breslau, Bremen, Mannheim und Stuttgart zur Aufführung angenommen worden.

In Berlin fand ein Kongreß der deutſchen Regiſſeure ſtatt, wobei Dr. H. Graf, Dr. Otto Erhardt, Dr. Niedecken-Gebhardt und Richard Weichert zu Opernfragen Stellung nahmen. Der Grundton aller Ausführungen war die Erkenntnis einer unumgänglichen Erneuerung der Oper, zugleich aber auch der feſte Wille, dem Werk der Schaffenden zu dienen.

KONZERTPODIUM.

Die Uraufführung von Paul Graeners „Flöte von Sansſouci" für Kammerorcheſter in Würzburg hatte eine ſolche Wirkung, daß Geheimrat Zilcher ſofort eine zweite und dritte Wiederholung

des Werkes in Würzburg beschlossen hat und außerdem beabsichtigt, das Werk auf das Programm einer Tournee durch bayerische Städte zu setzen. Die nächsten Aufführungen finden in Hamburg, Kiel, Leipzig, Münster, Weimar usw. statt.

Die nächsten Aufführungen der 4. Sinfonie von Max Trapp finden in Berlin, Dresden, Hannover und Leipzig statt.

Henri Marteau wird im Herbst an drei Abenden (15. Okt., 5. und 12. Nov.) in Nürnberg sämtliche 12 Violinsonaten von Bach spielen. Die Konzerte werden vom Magistrat der Stadt Nürnberg veranstaltet und finden im Festsaal des alten Rathauses statt; eine besonders hohe Ehrung für den Künstler, da der herrliche alte Saal (in dem das Liebesmahl nach dem Westfälischen Frieden stattfand) nur bei besonderen Gelegenheiten benutzt wird. — Die 6 begleiteten Sonaten spielt Marteau in originaler Klanggestalt mit Cembalo und Gambe.

Im Gießener Konzertverein brachte am 26. Juni Herr Dr. Stefan Temesvary, Universitätsmusikdirektor, mit seinem Collegium musicum und dem Gießener Orchesterverein (60 Musiker) Bachs „Kunst der Fuge", bearbeitet von Graeser (an der Orgel Prof. Nebeling-Gießen) zu ausgezeichneter Wiedergabe, ein musikalisches Ereignis ersten Ranges im Gießener Musikleben und der Geschichte des Konzertvereins als Abschluß seines jetzt 138. Vereinsjahres.

Die Uraufführung der „Messe des Maschinenmenschen" von Bruno Stürmer hat in Kassel durch den dortigen Lehrergesangverein unter Staatskapellmeister Dr. Laugs stattgefunden. Das gleiche Konzert brachte Hans Stiebers groß angelegte Sinfonische Ode für Männerchor, Frauenchor, Knabenstimmen und Orchester „Ecce homo" zur erfolgreichen Uraufführung.

Heinr. Zöllners überaus packender „Trommelgraf" erlebte im Rahmen des vom Mitteldeutschen Sängerbunde veranstalteten Musikfestes seine Uraufführung.

Karl Matthaei gab ein Konzert auf der Prätorius-Orgel des Musikwissenschaftlichen Institutes zu Freiburg i. Br. mit einführendem Vortrag von Prof. Gurlitt, eine Veranstaltung, die mit stilgerechter Ausführung deutscher Barockmusik (Werke von Michael Praetorius, Arnold Schlick, Samuel Scheidt, Johann Pachelbel, Dietrich Buxtehude, Georg Böhm und Joh. Seb. Bach) hohes Interesse erregte.

Die städtischen Symphoniekonzerte in Freiburg i. Br. sehen für den kommenden Winter u. a. an Erstaufführungen Berlioz' „Harold in Italien", Hindemiths „Kammermusik op. 24" und die „Konzertmusik für Solobratsche" (mit Hindemith als Solist), Max Regers „Suite im alten Stil", Hermann Ungers „Konzert für Orchester", Heinrich Zöllners „Symphonie Nr. 2", Bela Bartoks „Rhapsodie für Klavier" (Bartok am Klavier) vor.

Ein neues Klavierkonzert des jungen Münchener Komponisten Karl Marx gelangt im Herbst dieses Jahres durch Edwin Fischer zur Uraufführung.

Hermann Scherchen wird in Königsberg die „Apostelgesänge" für Bariton und Orchester von Hans F. Redlich im kommenden Winter zur Uraufführung bringen.

Im 2. Konzert des Mannheimer Konservatoriums der Musik gelangte das Sextett für Flöte, Klarinette, Baßklarinette, Engl. Horn, Fagott und Horn op. 23 von Friedrich Häckel zur Uraufführung.

Die Städtische Musikdirektion Baden-Baden veranstaltet unter Leitung von GMD. Ernst Mehlich am 31. Juli ein Symphoniekonzert mit amerikanischer zeitgenössischer Musik (Chadwick, Goldmark, Gershwin, Taylor). Als Solistin wurde die Trägerin des diesjährigen Juillard-Preises, Jeanette Epstein, verpflichtet.

Von Bruno Stürmer wurden gelegentlich eines Stürmer-Brahms-Abends, veranstaltet von der Liedertafel Darmstadt, Leitung K. Grim, unter Mitwirkung der Vereinigung Darmstädter Solistinnen, Leitung B. Zeh, Männer- und Frauenchöre aufgeführt. Die Werke hatten dank einer ausgezeichneten Wiedergabe größten Erfolg und fanden einmütige Anerkennung bei Publikum und Presse.

Im IX. Symphoniekonzert des Grazer verstärkten Städtischen Orchesters unter GMD. Kabasta errang der Liederzyklus „Träume am Fenster" op. 56 für Tenor (Dr. Lothar Riedinger-Wien) und großes Orchester von Roderich v. Mojsisovics einen ganz außergewöhnlichen Erfolg bei Presse und Publikum.

Ein Julius Weismann-Abend in Heidelberg (veranstaltet von dem dortigen Geiger Wilhelm Schubert unter Mitwirkung des Komponisten) hatte bei Publikum und Presse sehr starken Erfolg. U. a. kamen die 18 Inventionen op. 101 für Klavier und die Violinsonate a-moll op. 69 erstmalig zu Gehör.

Hans F. Schaub hat eine Hymne „Säemann Deutschland" (nach Worten von Erich Kühn) vollendet, welche am Verfassungstag gelegentlich der offiziellen Feier im Hamburger Rathaus zur Uraufführung gelangt. Das Werk ist dem Senat der Freien und Hansestadt Hamburg zugeeignet. Den Klangkörper stellt der staatliche Kirchenchor.

Jos. Suders, des in München ansässigen Komponisten, Kammersinfonie für sieben Instrumente, die 1928 durch Felix Berber mit großem Erfolg uraufgeführt wurde, kommt im Oktober d. Js. anläßlich der Tagung des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer in Dresden wiederum zur Aufführung.

Der neugewählte Organist der ev.-luth. Friedenskirche in Frankfurt a. M., Helmut Walcha, gab im Winter 1929/30 fünf sehr gut besuchte Orgelkonzerte mit Werken Bachs und vorbachischer Meister, die in der Presse äußerst anerkennend beurteilt wurden.

Die „Vereinigung Hamburger Tonkünstlerinnen für Neue Musik" unter Leitung Else Wolde-Flachs brachte in ihrem 15. Konzert fünf Frauenchöre (op. 2 und op. 3) von Roderich v. Mojsisovics zur örtlichen Erst- bzw. Uraufführung („Nachtgeschwätz", „Volkslied").

In der Dresdner Staatsoper fanden in der Spielzeit 1929/30 12 Sinfoniekonzerte statt, von denen die ersten sechs unter der Leitung von Fritz Busch standen. Unter anderem kamen zur Aufführung die Totenmesse von Berlioz in der vom Komponisten vorgeschriebenen Besetzung, wobei die Staatskapelle auf 200 Musiker verstärkt worden war und ein Chor von 700 Stimmen mit Unterstützung des Dresdner Lehrer-Gesangvereins zur Verfügung stand, ferner das 3. Brandenburgische Konzert von Bach, die 2. Sinfonie und die Ouvertüre „Die Geschöpfe des Prometheus" von Beethoven, die 1. Sinfonie von Brahms, die D-dur-Sinfonie (mit Menuett) von Mozart, die c-moll-Sinfonie von Haydn, die 3. (Schottische) Sinfonie von Mendelssohn, Liszts „Orpheus" und „Also sprach Zarathustra" von Rich. Strauß. Zur Erstaufführung gelangten „Rugby" von Arthur Honegger (deutsche Uraufführung), die Variationen über ein Thema von Mozart von Adolf Busch, Rondo Arlecchinesco von Ferruccio Busoni, „The Planets" von Gustav Holst, die Ouvertüre „Furie di Arlecchino" von A. Lualdi, das Violoncello-Konzert von Günther Raphael (gespielt von Eva Heinitz) sowie 5 Contretänze von Mozart. Emil v. Sauer spielte das e-moll-Konzert von Chopin, Jan Dahmen das Violinkonzert von Mendelssohn. — Infolge der Erkrankung von Fritz Busch übernahmen im Januar und Februar Kapellmeister Hermann Kutzschbach und Kurt Striegler die Leitung mehrerer Sinfoniekonzerte, in denen die Variationen über ein türkisches Originalthema von Kurt Striegler zur Uraufführung und die f-moll-Sinfonie von Richard Strauß, die Passacaglia über den Choral „Wachet auf, ruft uns die Stimme" von Ernst Gernot Klußmann und „Taras bulba" von Leos Janacek zur Erstaufführung gelangten. Außerdem wurden die Carneval-Ouvertüre von Dvořák, das Doppelkonzert in F-dur von Händel, die 5. Sinfonie von Beethoven, die D-dur-Sinfonie von Schubert und die 4. Sinfonie von Bruckner gespielt. — Als Solisten wirkten in diesen Konzerten Carl Friedberg (B-dur-Klavierkonzert von Brahms) und Emanuel Feuermann (Violoncello-Konzert von Robert Schumann) mit. Als Gastdirigenten brachten am 21. März Otto Klemperer die VIII. Sinfonie von Bruckner, am Palmsonntag Hermann Abendroth die IX. Sinfonie von Beethoven zur Aufführung. — Die 12 Sinfoniekonzerte der nächsten Spielzeit stehen sämtlich wieder unter der Leitung von Fritz Busch.

Bernhard Kaun, der Sohn des bekannten Komponisten, wurde von GMD. Robert Manzer aufgefordert, die Suite „Menandra" seines Vaters, die Dr. Peter Raabe in Aachen unter begeisterter Zustimmung von Publikum und Presse im Januar aus der Taufe gehoben hatte, in einem Karlsbader Symphonie-Konzert am 3. August zu dirigier·

Die „Königsberger Sinfonie-Konzerte" werden nach der vorliegenden Veröffentlichung des Versammlungsberichtes künftig infolge Abonnentenrückganges die moderne Musikrichtung ausschalten. Für den kommenden Winter sind als Uraufführungen lediglich eine Streichersinfonie von Bartels und eine Suite von Mahler in Aussicht genommen.

Im Rahmen der Festlichkeiten des 900jährigen Domjubiläums zu Speyer a. Rh. führte Musikdirektor Hermann Neumann, der seit mehreren Jahren dem vokalen Musikleben der Städte Speyer und Landau einen besonderen Stempel aufdrückt, Kyrie und Gloria seiner Messe in D (Uraufführung) und Herm. Suters „Le Laudi" auf. Beide Werke, geschrieben für Gemischten Chor, Solisten und großes Orchester, übten unter Hermann Neumanns Hand, die mehrere vereinigte Chöre, das Nationaltheaterorchester Mannheim und die Solisten Adelheid la Roche (Köln), Margarete Klose (Mannheim), Helmut Neugebauer (Mannheim) und Fritz Seefried (Mannheim) führte, auf die den Kaiserdom bis zum letzten Platz füllenden Zuhörer einen gewaltigen, erhebenden Eindruck aus.

Der Wiener Lehrer-a-cappella-Chor veranstaltet unter der künstlerischen Leitung seines Dirigenten, Regierungsrat Prof. Hans Wagner-Schönkirch, in der Zeit vom 23. August bis 9. September ds. Js. seine 10. Konzertreise nach dem Osten Deutschlands, in deren Verlaufe 15 Konzerte in Oppeln, Beuthen, Breslau, Frankfurt a. d. Oder. Schneidemühl, Danzig, Königsberg, Marienburg, Elbing, Allenstein, Graudenz, Bromberg, Posen, Kattowitz und Bielitz gegeben werden.

In Wien wird eine zyklische Gesamtaufführung der großen Orgelwerke von Joh. Seb. Bach stattfinden, ausgeführt von Prof. Franz Schütz, im Wiener Konzerthause und im Musikvereinssaale. Diese Aufführungen werden durch das Wiener Radio übertragen.

Carl Tutein hat für die diessommerlichen Symphoniekonzerte in Bad Zoppot Rod. v. Moj-

sisovics Zweite Symphonie G-dur „Eine Barock-Idylle“ angenommen, nachdem er im Vorjahre mit Mojsisovics Dritter Symphonie einen großen Erfolg errang.

KIRCHE UND SCHULE.

Am Realgymnasium Radebeul-Dresden veranstaltete die Oberprima eine Erstaufführung von E. T. A. Hoffmanns „Prinzessin Brambilla“ (1814), Spielleitung: Studienrat Werner Schubert; als Vorspiel und Zwischenaktsmusik Stücke aus Hoffmanns Singspiel „Die Maske“ (1799) in der Einrichtung von Studienrat Walter Flath (ebenfalls zum ersten Male). Die Bühnenbilder hatten sich die Schüler selbst angefertigt nach Entwürfen des Dresdner Malers Richard Stiller. Dichtung und Musik (Schulorchester) fanden bei einer mit jugendlicher Begeisterung und Schneid geführten Darstellung starken Erfolg.

Auf Einladung der Berliner Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik hielt der bulgarische Musikgelehrte Dr. Peter Panóff in der Aula des Akademiegebäudes einen Vortrag über „Die Rassen der Erde im Spiegel der vergleichenden Musikforschung“. Der Vortragende erntete für seine fesselnden und gediegenen Ausführungen reichen Beifall.

Anläßlich der Rektoratsübergabe an der Technischen Hochschule in Breslau fanden die Vorträge des Orchesters des „Collegium musicum“ unter Leitung von Dr. Hermann Matzke besondere Anerkennung.

Die Eröffnung des Instituts für Raum- und Bauakustik, Orgel- und Glockenwesen an der Berliner Technischen Hochschule. Ein neues Arbeitsgebiet mit überaus vielseitigen Beziehungen zum musikalischen Leben erschließt sich dem Besucher des soeben gegründeten akustischen Instituts an der Technischen Hochschule, dessen Leiter der verdienstvolle, in weitesten Kreisen bekannte sechzigjährige Raumakustiker Professor Johannes Biehle ist. Diese einzigartige Führernatur auf einem, im Verlaufe eines langen Lebens mühevoll eroberten neuen Wege zur Musikerkenntnis hat sich um die Erforschung der akustischen Verhältnisse im Kirchenbau, sowie in der Orgel- und Glockenkunde unvergleichliche Verdienste erworben. (Sein Werk ist beispielsweise die Abstimmung der Berliner Domglocken.) Das neue Institut dient Theologen wie Musikern, Architekten wie Ingenieuren und Pfarrern zur Vermittlung der akustischen Kenntnisse beim Kirchenbau, bei dem Einbau von Orgeln, dem Glockenbau. Ein großer Hörsaal mit allem technischen Zubehör, wie Lautsprecher, Grammophon mit Glockenschallplatten, Projektions- und Filmapparaten zu Vorführungen von Schallwellen verbindet sich mit Experimentiersälen, Laboratorien für Schallphotographien und akustischen Messungen mit einzigartigen Modellen. Die von Biehle erfundenen Meßapparate lassen jeden Fehler in der Konstruktion von Glocken und Orgelmechanik erkennen. Die äußere Anerkennung des Institutes seitens der Technischen Hochschule beruht in der Berechtigung für Diplom-Ingenieure, den Orgelbau als Hauptfach wählen zu dürfen. Den hochinteressanten Ausführungen des Institutleiters folgte ein geladener Kreis von Vertretern der Presse und der Ministerien mit hohem Interesse. F. Stege.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER.

Paul Graener vollendete eine neue Oper „Friedemann Bach“ nach einem Buch von Rudolf Lothar.

Der Münchener Komponist Karl Marx vollendete soeben ein neues Klavierkonzert und ein Bratschenkonzert. Eine neue Kammerkantate „Die unendliche Woge“ für Tenor, Klarinette und Violoncello gelangt gelegentlich der 3. zeitgenössischen Musikwoche in München im Oktober zur Uraufführung.

Arnold Schönberg vollendete 6 Stücke für Männerchor op. 35 nach eigenen Texten.

Der musikalische Leiter der Berliner Funkstunde Karl Wiener vollendete soeben eine Symphonie.

Prof. Alois Blaschke, Chordirektor an der Karmelitenkirche in Wien-Döbling, vollendete eine Messe für 4 Solostimmen, Chor, Orgel und Orchester.

Von Albert Jung, einem Schüler Bernhard Sekles', erscheint demnächst im Verlag von F. E. C. Leuckart, Leipzig, eine „Sinfonietta“ für Orchester, deren Uraufführung für den 12. Dezember 1930 in Berlin unter Leitung von GMD. Kleiber vorgesehen ist. Weitere Aufführungen finden u. a. in Saarbrücken und Düsseldorf statt.

Roderich v. Mojsisovics arbeitet zur Zeit an einer dramatischen Legende in einem Vorspiele und vier Akten „Julian, der Gastfreund“ nach einem Buche seines Bruders, des Wiener Schriftstellers Dr. Edgar v. Mojsisovics, welcher den Stoff einer Novelle Flauberts entnommen hat.

Franz Werfel, der durch die bisherigen geringen Erfolge seiner Verdi-Bearbeitungen sich nicht entmutigen ließ, ist mit der Neufassung des „Don Carlos“ beschäftigt, wobei die bisherigen drei Fas-

ſungen in eine Reihe von Einzelſzenen aufgelöſt werden ſollen. (? Die Schriftltg.)

Alban Berg hat ſeine Kompoſition der Oper „Lulu“ nach Wedekind beendet.

Julius Bittners neueſtes Werk iſt eine Verdi-Oper, betitelt „Der Maëstro“. Schauplatz der Handlung iſt die Mailänder Skala.

Franz Schreker ſteht vor der Vollendung einer heiteren Oper, nach einem Stoff von Charles de Coster. Damit hat ſich der Komponiſt zum erſten Male auf das Gebiet der komiſchen Oper begeben.

Ernſt Křenek hat ſich für dieſen Sommer von der Opernkompoſition abgewandt und arbeitet an einem Streichquartett ſowie an einer Chorkantate.

Egon Welleſz vollendete eine Oper „Die Bacchantinnen“ nach Euripides, die in Berlin zur Uraufführung gelangen ſoll.

Walter Braunfels iſt damit beſchäftigt, ſeine E. T. A. Hoffmann-Oper „Prinzeſſin Brambilla“ faſt von Grund auf neu zu komponieren.

Richard Strauß hat ſich bereit gefunden, Mozarts „Idomeneo“ zu einer textlichen Neufaſſung von Wallenſtein muſikaliſch für Wien neu zu bearbeiten.

Max Brand, der ſich mit ſeiner Oper „Maſchiniſt Hopkins“ einen Namen gemacht hat, wird bis zum Winter ein neues Werk fertiggeſtellt haben. Auch in dieſem Falle hat er das Textbuch ſelbſt verfaßt, hat es aber diesmal vermieden, auf die Gegenwart anzuſpielen. Wie man hört, behandelt es einen ernſten, zeitloſen Stoff.

Der Lektor für Muſik an der Techniſchen Hochſchule in Breslau, Dr. Hermann Matzke, hat Bachs „Muſikaliſches Opfer“ neu bearbeitet und inſtrumentiert. Die Uraufführung wird vorausſichtlich im kommenden Herbſt mit der „Schleſiſchen Philharmonie“ unter Leitung des Komponiſten ſtattfinden. Ferner hat Dr. Matzke ein wiſſenſchaftliches Werk „Grundzüge einer muſikaliſchen Technologie“ vollendet.

VERSCHIEDENES.

Dem Muſikinſtitut in Faenza iſt dieſer Tage von einer achtzigjährigen, entfernten Verwandten des italieniſchen Komponiſten das Manuſkript einer bisher unbekannten Sinfonie Donizettis übergeben worden. Die Sinfonie führt den Titel „La Partenza“.

Auch in Meißen genehmigten die Stadtverordneten die Ratsvorlage, betr. Einführung der Muſikſteuer. Die Steuer ſoll für Flügel, Klaviere uſw. 12 M., für Grammophone 5 M. jährlich betragen. Man erhofft ſich hiervon eine Mehr-

einnahme der Stadt von etwa 30 000 M. Aber nur auf Kosten unserer Kultur! Traurigstes Zeichen unserer Zeit!

Dr. Fritz Stege hielt im Rahmen des „Jungkonservativen Klubs" zu Berlin anläßlich der „6. kulturpolitischen Aussprache" einen Vortrag über die „Politisierung des Musiklebens", der großes Interesse fand.

Die Bibliothek des Musikverlags C. F. Peters, die für Studien allgemein zugänglich ist, veröffentlicht ihren Jahresbericht, aus dem hervorgeht, daß im letzten Jahr bei weitem an erster Stelle die Werke von Händel zu Studienzwecken verlangt worden sind. Es folgen die Werke Bachs (67mal), die Werke Mozarts (49mal), Beethovens (30mal), Brahms (22mal), Schubert (15mal), die Werke von Haydn und Mendelssohn wurden je 12mal verlangt. Von modernen Musikern wurden Stravinskys „Geschichte vom Soldaten" und Hindemiths Kammermusik für kleines Orchester je 10mal angefordert, genau so oft übrigens wie Wagners „Tannhäuser"-Partitur.

Mitja Nikisch hat ein neues Yazz-Orchester gegründet, das ab 1. Oktober in Berlin in die Öffentlichkeit tritt. — Und in Leipzig bereitet man sich auf die Gedenkfeier zum 75. Geburtstag seines Vaters vor. Vielleicht führt das Nikisch-Yazz-Orchester aus diesem Anlaß eine Yazzbearbeitung der 6. Sinfonie von Tschaikowsky auf?

In der Bibliothek des „Vereins Berliner Künstler von 1814" wurde eine Sammlung von Manuskripten von Zelter, dem Mitbegründer der Berliner Singakademie, entdeckt. Die Sammlung umfaßt neben einer zweistimmigen Fuge zahlreiche Lieder und kleinere Chorwerke humoristischer Art für Männergesang, die Zelter zu verschiedenen Gelegenheiten für den Verein geschrieben und ihm überlassen hat.

In der durch ihren Geigenbau berühmten Gemeinde Mittenwald in Oberbayern wurde ein Geigenbau- und Heimatmuseum eröffnet. Das von einer neugegründeten Museumsgesellschaft eingerichtete Museum steht unter Leitung des Direktors Aschauer von der Mittenwalder Geigenbauschule und wurde im sogenannten Neunerhaus, einem der schönen alten Häuser Mittenwalds, untergebracht. Es enthält neben einer Sammlung alter und neuer Mittenwalder Geigen auch schöne alte Möbel und Gebrauchsgegenstände aus Mittenwald. In einer nach alten Vorbildern eingerichteten Werkstatt wird der Geigenbau praktisch vorgeführt.

Dem Großen Stadtrat von Luzern ist eine Vorlage über den Ankauf des Landgutes Tribschen zum Gesamtpreis von 275 000 Franks unterbreitet worden. Das Tribschen-Horn, auf dem Richard Wagner mehrere Jahre gelebt hat, soll der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden.

Unter der Führung von Willi Jinkerts, langjährigem Konzertpartner Max Regers, haben sich die Pianisten Willi Jinkerts-Hagen, Walter Trienes-Köln, die Geigerin Lotte Hellwig-Josten-Köln und die Sopranistin Gisela Derpsch-Köln zu einer Max Reger-Vereinigung zusammengeschlossen.

In Düsseldorf ist vom dortigen Arbeitsamt durch Bildung eines Sinfonie-Orchesters der Versuch gemacht worden, der Erwerbsnot der Berufsmusiker durch praktische Maßnahmen zu steuern. Die neue Vereinigung steht unter der künstlerischen Leitung von Dr. Hans Paulig und wird sowohl als geschlossener Tonkörper eigene Veranstaltungen bestreiten als auch in sich geformte Spielgemeinschaften zum Musizieren in Vereinen und deren Konzerten bereitstellen. Das erste Konzert anläßlich der Düsseldorfer Festwoche hinterließ recht hoffnungsfrohe Eindrücke.

Die Sonate für Cello und Klavier (op. 24) von Wolfgang v. Bartels, die beim Königsberger Tonkünstlerfest in der Wiedergabe durch Emanuel Feuermann und Else C. Kraus einen außergewöhnlich starken und unbestrittenen Erfolg erzielte, ist soeben im Verlage Ries & Erler, Berlin, erschienen.

In Wien lebt in dürftigen Verhältnissen eine Verwandte Beethovens. Es handelt sich um die zweite Frau eines Karl Weidinger, Sohn von Karoline, eines der fünf Kinder Karl van Beethovens. Frau Josepha Weidinger hat zwei Kinder, von denen die 17jährige Fini die musikalische Begabung geerbt hat, aber aus Armut die Studien abbrechen mußte. Die Mutter lebt mit ihren Kindern in einer einzigen Stube in größter Not.

FUNK UND FILM.

Die Firma Siemens & Halske hat einen Lautsprecher konstruiert, dessen Reichweite 20 km beträgt.

Die Direktion des Budapester Nationaltheaters hat sich jetzt zu einem energischen Schritt gegen den Tonfilm, in dem sie eine starke Konkurrenz sieht, entschlossen. Den Mitgliedern des Theaters ist es in einem Rundschreiben ausdrücklich verboten worden, an einem Tonfilm mitzuwirken.

Wie der Amtliche Preußische Pressedienst mitteilt, haben die Generalintendanten der Staatstheater von Preußen, Bayern, Sachsen, sowie der Generaldirektor der österreichischen Bundestheater eine Interessengemeinschaft geschlossen, nach der in allen Angelegenheiten des Tonfilms gemeinsam vorgegangen werden soll.

Der Südwestdeutsche Rundfunk in Frankfurt a. M. sendete Wolfg. Fortners Kammerkantate „Fragment Mariae".

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND.

In der Innerstädter Pfarrkirche zu Budapest gelangte die Missa heroica op. 40 von Dr. Alfons Stier-Nürnberg für Solo, Chor und großes Orchester zur erfolgreichen Aufführung.

Die Wiener Philharmoniker wurden aufgefordert, im kommenden Jahr eine Konzertreise nach Paris, Brüssel, Amsterdam, Genf und Monte Carlo anzutreten.

Die Opera Royal Flamand in Antwerpen beginnt ihre Saison 1930/31 am 30. August mit einer Serie von Aufführungen der bedeutendsten Werke Richard Wagners. Ferner sieht das Programm „Die ägyptische Helena" von Richard Strauß und „Judith" von Arthur Honegger vor.

Die Operette „Friederike" von Lehár wird im September zur Erstaufführung in London gelangen.

Die Stadtverwaltung von Buenos Aires hat dem Teatro Colon einen Zuschuß für ein deutsches Opern-Gastspiel, das im September stattfinden soll, bewilligt. Das Theater hat bereits unverzüglich mit deutschen Theatern und Dirigenten hierüber Verhandlungen aufgenommen.

Wie die „Rhein.-Westf. Zeitung" erfährt, stehen im Arbeitsplan des Jahres 1930/31 der Petersburger Staatlichen Philharmonie 65 Sinfoniekonzerte im großen Saale der Philharmonie, 62 Sinfoniekonzerte in den Arbeiterklubs und gegen 140 Konzerte gemischten Charakters. Konzertaufführungen der Opern „Lohengrin", „Rheingold", „Walküre", „Götterdämmerung" sind vorgesehen, da dieselben im Theater nicht zur Aufführung kommen können. Als Gastdirigenten sind Furtwängler, Bruno Walter, Otto Klemperer, Hans Knappertsbusch, Hermann Abendroth, Ernest Ansermet, Fritz Stiedry, Alex. v. Zemlinsky, Leopold Stokowsky, Ernst Wendel, Heinz Unger, W. Talich, Eugen Jochum, J. Horenstein, Joseph Rosenstock, Hans Steinbach, Weisbach vorgesehen.

Anläßlich der Durchreise des deutschen Trios Faßbänder-Rohr veranstalteten der deutsche Botschafter in Madrid und Gräfin Welczeck in den Räumen der Botschaft ein Konzert, dem u. a. Mitglieder der königlichen Familie sowie zahlreiche Vertreter der Kunstwelt und andere bekannte Persönlichkeiten beiwohnten.

Die „Josephs-Legende" von Richard Strauß wurde soeben zur Erstaufführung in Dänemark von der Direktion des Königl. Theaters in Kopenhagen erworben.

Max v. Schillings wird in Begleitung von über fünfzig deutschen Künstlern auf Einladung von Generaldirektor Vincent als Dirigent eine Operntournee durch Amerika leiten.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Fritz Stege, Berlin. — Für den Verlag und den Anzeigenteil verantwortlich: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. — Redaktionelle Sendungen an: Redaktionelle Geschäftsstelle der „Zeitschrift für Musik" in Berlin-Wilm., Uhlandstr. 77/III. — Aufsätze u. innere Anfragen an Dr. Alfred Heuß, Gaschwitz bei Leipzig, Gustav Meiselstraße 23. — Sendungen für den Verlag an: Verlag der „Zeitschrift für Musik", Gustav Bosse Verlag in Regensburg. — Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Muſikaliſchen Wochenblatt"

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS, GASCHWITZ BEI LEIPZIG

Schriftleitung für Norddeutſchland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Wilm., Uhlandſtr. 77

Schriftleitung für Süddeutſchland und Öſterreich: Guſtav Boſſe, Regensburg

97. JAHRG. BERLIN-LEIPZIG-REGENSBURG / SEPTEMBER 1930 HEFT 9

INHALT

Bildbeilagen:

Notenbeilage:

Hans Pfitzner, „Es iſt ein Brunnen, der heißt Leid"
aus „Das dunkle Reich", Partiturſkizze für Klavier 4hdg.

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitſchrift für Muſik koſtet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 4.—, Einzelheft RM. 1.50

Sie iſt zu beziehen: a) durch alle Buch- und Muſikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitſchrift für Muſik" Guſtav Boſſe Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Poſtämter (bezw. beim Briefboten zu beſtellen). Bei Streifbandzuſtellung werden Portoſpeſen berechnet. Der Bezugspreis iſt im Voraus zu bezahlen

INSERTIONSBEDINGUNGEN

Preiſe für Anzeigen: 1/1 Seite RM. 180.—, 1/2 Seite RM. 94.—, 1/4 Seite RM. 50.—, 1/8 Seite RM. 28.—,
die einſpalt. 68 mm breite Millimeterzeile koſtet RM. 0.80. Bei Platzvorſchrift 25% Aufſchlag. Eine Anzeigenſeite iſt 203 mm hoch und 140 mm breit
Zahlſtellen des Verlages (Guſtav Boſſe Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Poſtſcheckkonto: Nürnberg 14349; Öſterr. Poſtſparkaſſe: Wien 156451

Aus neuerschienenen Büchern.

Aus Ludwig Schemann, Martin Plüddemann und die deutsche Ballade (Bd. 57 der „Deutschen Musikbücherei", Gustav Bosse Verlag, Regensburg):

Wie ein dunkles Verhängnis lastete auf diesem Leben eine Krankheit, die zu den schlimmsten Geißeln des Menschengeschlechts gehört, und die denn auch unserm Plüddemann nicht nur qualvolle Leiden eingetragen und ihn vor der Zeit seinem Wirken entrissen, die vor allem dies Wirken selbst in seinem innersten Kern geknickt und verkümmert hat, indem sie ihm seine Stimme raubte, auf die er seine schönsten Hoffnungen gebaut hatte. Es war der Traum seiner Jugend gewesen, gleich seinem erhabenen Vorbilde Loewe dereinst seine Gesänge selbst durch die Lande seinem Volke zuzutragen. Nun mußte er diese so verlockende Aufgabe fremden Händen und Kehlen anvertrauen und sich selbst zum Ersatz damit begnügen, auf theoretischem Wege das zu erwirken, was ihm im lebendigen Beispiele versagt blieb. War auch mit dem Verlust der Stimme, dieses höchsten und unentbehrlichsten Ausdrucksmittels für sein künstlerisches Wollen, seiner Kunst gleichsam die eine Schwinge gebrochen, so gab er den Flug darum doch nicht auf: er wurde sein eigener Dolmetscher nur in anderer Form. Er schrieb jetzt jene geistvollen und feinsinnigen Erläuterungen, welche dem ausführenden Künstler Wesen und Wiedergabe der einzelnen Tondichtungen bis ins Kleinste nahebrachten und für die Nachwelt fast noch wertvoller geworden sind als die eigene Vorführung, die in ihrer unmittelbaren sinnlich-lebendigen Wirkung doch schwer hätte festgehalten werden können. Es ist überhaupt das Los Plüddemanns gewesen, alle seine schönsten Pläne nicht verwirklichen zu können, sondern sie durch ein Minderes ersetzen zu müssen: so erging es ihm mit der Schule für Balladengesang, ja selbst mit der der Ballade zugedachten Zeitschrift. Aber die unverwüstliche Zähigkeit, die heroische Tapferkeit, mit der er für seine Ideale gekämpft hat, bleibt darum nicht weniger bewundernswert, weil ihr der Erfolg nicht zuteil wurde. Zu Hilfe kam ihm dabei eine Zielsicherheit, wie man sie namentlich in so jungen Jahren bei Künstlern wohl selten findet. Frühzeitig hatte er sich am Sternhimmel seiner Kunst, wo er, wie wenige daheim war, zwei leuchtende Gestirne zu den leitenden seines künstlerischen Wirkens und Schaffens erkoren: Loewe und Wagner. Trat ihm der erstere nur aus seinen Werken nahe, so trug die Verbindung mit letzterem einen weit mehr persönlichen Charakter. Schon vor den Festspielen von 1876, denen er dann als der Eifrigsten einer beiwohnte und denen er seine erste Schrift: „Die Bühnenfestspiele in Bayreuth, ihre Gegner und ihre Zukunft" widmete, war er mit Wagner bekannt geworden, im Sommer 1878 weilte er eine Woche in täglichem Umgang mit dem Meister in Bayreuth und wohnte dann am 22. Mai 1880 in Neapel in der Villa d'Angri jener Geburtstagsfeier bei, die er später in Kürschners Wagner-Jahrbuch Jhrg. I 1886 (S. 89 ff.) so lebendig geschildert hat. Wie tief ihm Wagner als künstlerischer Reformer und überhaupt als Kulturerscheinung ging, und wie tief er ihn zu erfassen wußte, lehrt, weit mehr noch als die vorgenannte Broschüre, die gehaltvolle Aphorismensammlung „Aus der Zeit — für die Zeit", Leipzig 1880. Wie innig vollends sein ganzes künstlerisches Schaffen mit dem Wagners verwoben war, darüber läßt kaum eine seiner Balladen den geringsten Zweifel. Er hat in völlig selbständiger Weise den Stil wie den Geist seines Meisters auf das Gebiet der Ballade übertragen und bezeichnet so, neben ganz wenigen anderen, eines der wirklich fruchtbaren Seitentäler des Riesenstromes Wagner. Ein Huldigungsakt, der diese Zusammengehörigkeit symbolisch bekunden sollte, war in den Balladen-Vorträgen zu erkennen, die er am 3. und 4. August 1896 — ein Jahr vor seinem Tode — während der Festspiele in Bayreuth im Steingräberschen Saale durch einige seiner Jünger (Alfred Gödel und Franz Harres, unter Begleitung Siegmund von Hauseggers) veranstalten ließ. Die Auswahl der Gesänge war im ganzen eine sehr glückliche (nur „Des Sängers Fluch" vermißt man schmerzlich): Am ersten Tage Jung Dieterich, Vineta, Biterolfs Heimkehr, Der Taucher, Das Lied vom Herrn von Falkenstein und Don Massias, am zweiten Das Schloß im See, Die Taufe, Eberhards Weißdorn, Das Grab im Busento, Der wilde Jäger und Der Kaiser und der Abt.

Das dem Programm beigefügte Begleitwort lautete:

„An die Freunde deutscher Musik.

Wenn wir unseres Meisters Richard Wagner Nibelungenring bewundern, so liegt es nahe, auch der Quelle zu gedenken, welche die Schaffung dieses Riesenwerkes ermöglichte.

In ewige Vergessenheit wären die gewaltige germanische Götterlehre, all die tiefen Mythen und hehren Heldensagen versunken, wären nicht die alten balladenartigen Heldengesänge gewesen,

welche durch mündliche Überlieferungen von Geſchlecht zu Geſchlecht ſich forterbten, um endlich von Kundigen aufgeſchrieben und uns teilweiſe erhalten zu werden.

Muß uns die Ballade daher ſchon als eine der älteſten germaniſchen Kunſtbethätigungen werth ſein, ſo können wir ſie um ſo mehr mit Genugthuung und nationalem Stolze begrüßen, als der germaniſche Stamm der einzige der Welt iſt, der die Kunſtform der Ballade ſein eigen nennt, und als beſonders deren muſikaliſche Fortentwicklung ein ausſchließliches Werk der Deutſchen iſt.

Vor allem haben ſich Karl Loewe und Martin Plüddemann um die muſikaliſche Ballade hohe Verdienſte erworben und Balladenſchöpfungen voll echter deutſcher Eigenart und Kraft geſchaffen, welche wohl geeignet ſind, den muſikaliſchen und nationalen Sinn und Kern des deutſchen Volkes zu fördern.

Noch ſteht aber die Zuhörerſchaft im allgemeinen der Ballade fremder gegenüber, weil Balladen in Concerten und ſonſtigen muſikaliſchen Veranſtaltungen zur Zeit verhältnismäßig ſehr ſelten zum Vortrag gebracht werden, obwohl doch ihr Gehalt gerade dem ernſten Weſen des Deutſchen entſprechend erſcheinen ſollte.

Vielleicht wird ihr in deutſchen Landen allmählich freie Bahn geſchaffen, je mehr deutſche Sänger und Muſiker überhaupt der ſo vielſeitigen und lebensvollen, im echt germaniſchen Weſen wurzelnden Ballade ihre freundliche und tatkräftige Aufmerkſamkeit zuwenden, um dadurch beizutragen zur Förderung nationaler deutſcher Kunſt."

Preisausſchreiben.

Einen Preis von 1000 Dollar für eine Kompoſition für Soloſtreichquartett und Orcheſter vergibt „The Musical Fund Society of Philadelphia" (U. S. A.,Office 400 Chestnut Street). Die Beteiligung iſt Angehörigen aller Nationen freigeſtellt. Schlußtermin der Einſendungen iſt der 31. Dezember 1931. Nähere Bedingungen durch die genannte Geſellſchaft.

Anläßlich des im Herbſt ſtattfindenden Balkan-Kongreſſes in Athen wird von dem vorbereitenden Komitee des Kongreſſes, der nicht nur von den politiſchen Parteien, ſondern auch von den Kulturorganiſationen der verſchiedenen Balkanländer beſchickt werden ſoll, ein Wettbewerb für eine Balkan-Hymne ausgeſchrieben. Die Hymne ſoll ſechs Strophen enthalten und Volksliedcharakter tragen und ſelbſtverſtändlich auch der Einigungsidee der Balkanländer dienen. Als Preis ſind 10 000 Drachmen ausgeſetzt. Die Beteiligung iſt international.

Ehrungen.

Der Stadtrat von Bayreuth trat zu einer ſchlichten aber ergreifenden Trauerkundgebung für Siegfried Wagner zuſammen. Oberbürgermeiſter Hofrat von Preu hielt die Trauerrede, in der er u. a. ausführte: Das Unfaßliche, das niemand ausdenken wollte, iſt geſchehen. Vier Monate nach dem Hinſcheiden der großen Meiſterin, unſerer unvergeßlichen Ehrenbürgerin, folgt ihr der Sohn, dem ſie einſt das Wunderwerk Bayreuths als einen köſtlichen Schatz zur Verwahrung und Betreuung übergeben hatte. Eine erſchütternde Tragödie hat ſich vor unſeren Augen abgeſpielt, und nicht zuletzt die Stadt Bayreuth iſt von dieſem Schickſalsſchlage ſchwer betroffen.

Der Oberbürgermeiſter würdigte dann die reine Künſtlerſchaft Siegfried Wagners und fuhr fort: Wir Bayreuther verlieren in dem teuren Entſchlafenen einen geliebten Ehrenbürger, den dritten innerhalb von vier Monaten, einen deutſchen Mann, der Land und Leute ſo richtig verſtanden hat, der unſere Stadt als ſeine Heimat allezeit geliebt hat, der bei aller Vornehmheit ſchlicht und leutſelig als vertraute Erſcheinung unter uns lebte, von groß und klein, hoch und niedrig geſchätzt und geliebt wurde und für jedermann ein freundliches Wort und ſo gern auch ein liebenswürdiges Scherzwort bereit hatte. Wir Bayreuther geloben in dieſer Trauerſtunde, nach unſeren beſcheidenen Kräften alles aufzubieten, um das Wunderwerk Siegfried Wagners fortzuführen und zu erhalten. Gott gebe der jungen Führerin, die die ſchwere Aufgabe übernommen hat, die Kraft, dieſe harten Tage zu überſtehen und die ihr bevorſtehenden Mühen zu bewältigen. Gott ſchütze das Haus Wahnfried, Gott ſchütze Bayreuth.

Die Stadträte ſämtlicher Fraktionen hörten die Trauerkundgebung ſtehend an.

Maria Rajdl wurde der Dresdener Staatsoper für drei weitere Jahre verpflichtet. Das ſächſiſche Volksbildungsminiſterium hat der Künſtlerin die Dienſtbezeichnung „Kammerſängerin" verliehen.

Das Muſikwiſſenſchaftliche Inſtitut der Univerſität Leipzig hat den Leipziger Kirchenmuſikdirektor Profeſſor Bernhard Friedrich Richter am 1. Auguſt aus Anlaß ſeines achtzigſten Geburtstages zum Ehrenmitglied des Inſtituts ernannt. Das dem Jubilar von Profeſſor Dr. Kroyer perſönlich überreichte Diplom hebt die Verdienſte Richters

um die Schulmuſik, um die Förderung der Kirchenmuſik und beſonders um die Bachforſchung gebührend hervor. Es iſt dies das erſtemal, daß das Muſikwiſſenſchaftliche Inſtitut die Mitgliedſchaft ehrenhalber verleiht.

Zeitſchriften-Schau

„Rheiniſche Muſik- und Theaterzeitung“, Köln, Nr. 14, 1930.

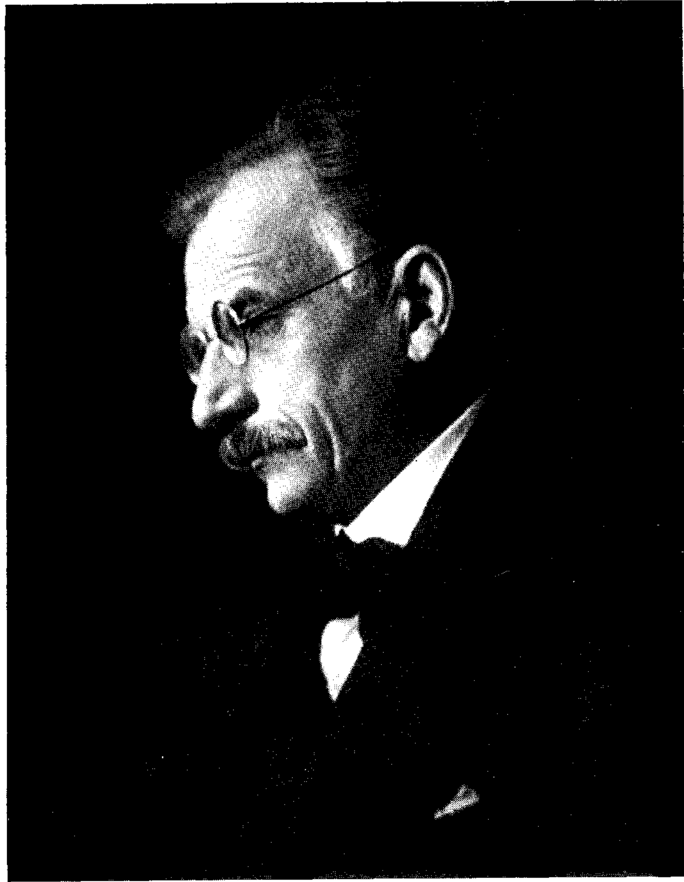
Aus dem Auffatz: „Die Situation der konzertierenden Künſtler“ von Ernſt Schliepe:

Mit welch ungeheurem Idealismus werfen ſich junge Muſikbefliſſene auf die Kapellmeiſterlaufbahn! Von allen künſtleriſchen Berufen ſcheint dieſer wohl die meiſte Anziehungskraft auszuüben; nicht zum wenigſten locken auch die hohen Gehaltsziffern, welche in Verbindung mit den Namen manches großen Dirigenten genannt werden — und ein Großer hofft doch jeder zu werden! Der junge Kapellmeiſteraſpirant aber wird ſehr bald eines anderen belehrt. Wenn er ſeine ſehr ſchwere Ausbildungszeit abſolviert hat, muß er ſich ſogleich entſcheiden, ob er zur Oper oder als Konzertdirigent ſein Heil verſuchen will. Beides iſt gleich verlockend, keines aber bietet irgend eine ſichere Gewähr. Die Opernkarriere erfordert zunächſt eine mehrjährige praktiſche Einarbeitung als Korrepetitor, während der nur geringe Gagen gezahlt werden; hierbei vollzieht ſich bereits eine ſcharfe Ausleſe derjenigen, die überhaupt Ausſicht haben, den Taktſtock in die Hand zu bekommen. Der Sprung in die Stellung eines erſten Kapellmeiſters iſt der wichtigſte, aber auch der ſchwerſte. Selbſt in dieſem Rang, wenn er einmal erreicht iſt, gibt es jedoch eine gewiſſe Begrenzung der Möglichkeiten, die ſich darin äußert, daß ein großer Teil dieſer erſten Kapellmeiſter über die Stufe der mittleren Opernbühne nicht hinausgelangt. Nur ganz wenigen glückt es, in die oberſte Poſition eines Staatstheaters zu kommen. Es iſt mitunter die Frage aufgeworfen worden, wo denn eigentlich all die zahlloſen, von den Hochſchulen abgehenden Kapellmeiſter bleiben? Nun: die meiſten ſchwenken vorher ab. Entweder fühlen ſie ſich den ungeheuren Anſtrengungen und Aufregungen des Operndienſtes auf die Dauer nicht gewachſen, oder ſie geraten durch Engagementsloſigkeit aus der Bahn, oder ſie ſatteln überhaupt um. Viele haben ihren Idealismus begraben und ſich dem lukrativeren Geſchäft des Kinodirigenten verſchrieben (ein Beruf, dem der Tonfilm jetzt auch ein Ende bereitet!), andere erteilen Privatunterricht, oder leiſten, wenn es nicht anders mehr geht, als Arrangeure, Kopiſten oder Klavierſpieler Dienſte. Das iſt ein trauriges Kapitel. Anders mit dem Konzert-Dirigenten. Dieſe Karriere hat den Vorzug der Selbſtändigkeit von Anfang an, aber ſie erfordert ein großes Kapital. Wer nicht durch Zufall in eine gutbezahlte feſte Poſition als Dirigent eines Chores oder Orcheſters hineinkommt, iſt gezwungen, auf eigene Rechnung Konzerte zu geben. Für dieſe Betätigung wurde ſeit jeher Berlin auserſehen, und wir erinnern uns, daß beiſpielsweie auch Furtwängler (der freilich zuerſt bei der Oper war) auf dieſem Wege ſein Glück gemacht hat. Der zugrundeliegende Gedanke iſt dieſer: man will durch eine jährlich wiederholte Serie von Orcheſterkonzerten ſich ſelbſt vervollkommnen, einen Namen und gute Kritiken gewinnen und dann irgendwo eine Stelle als Städtiſcher Muſikdirektor erlangen. Das dazu erforderliche Kapital kann unter den heutigen Verhältniſſen auf 60 bis 100 Tauſend Mark veranſchlagt werden. Der Erfolg iſt dabei aber noch keineswegs ſicher.

— — — — — — — — — — — — — — — —

Welches Elend bei der Unzahl der jährlich engagementslos bleibenden Opernſänger herrſcht, ſoll hier nur angedeutet werden. Auch hier beſteht angeſichts der drohenden Schließung weiterer Theater keine Ausſicht auf Beſſerung der Zuſtände. Die letzte Rettung iſt der Muſikunterricht; eine Hoffnung, die ſich in den meiſten Fällen als vollkommen trügeriſch erweiſt; denn vom Muſikunterricht allein kann heutzutage niemand mehr halbwegs anſtändig leben, falls er nicht ſehr geſchäftstüchtig iſt und ſich ſeine Kunden heranzuholen weiß. In dieſen Kreiſen herrſcht ſchon ſeit langem die größte Not. Man hat nun geſagt, der Rundfunk könne die Lage der konzertierenden Künſtler verbeſſern. Das iſt nur mit großer Einſchränkung zu bejahen. Die Sendegeſellſchaften leiſten mit der Prüfung und Sichtung der Angebote, die ihnen in Unmengen zugehen, eine gewaltige Arbeit, allein auch die in engere Wahl kommenden Künſtler ſind ſo zahlreich, daß ſie nur in größeren Abſtänden beſchäftigt werden können. Der Rundfunk bietet alſo nur Nebeneinnahmen, aber keine Exiſtenz. —

Das alles ſind nur Streiflichter. Genau genommen befinden wir uns ja auf dem Gebiet des Konzertweſens ſeit ungefähr zehn Jahren in einer immerwährenden, nur vielfach ſchwankenden Kriſe — eine Erſcheinung, die mit der in dieſer Zeit erfolgten Umſchichtung der Geſellſchaft und Umwertung aller Kunſtbegriffe eng zuſammenhängt.



Hans Pfitzner

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS

Nachdrucke nur mit Genehmigung des Verlegers. Für unverlangte Manuskripte keine Gewähr

97. JAHRG. BERLIN-LEIPZIG-REGENSBURG / SEPTEMBER 1930 HEFT 9

Hans Pfitzner.

Von Hermann Unger, Köln.

Am 9. Mai waren 125 Jahre verflossen seit dem Tage, da Friedrich Schiller allzufrüh von dieser Welt abberufen wurde. Nicht trocken-historisches Interesse läßt uns dieses Jubiläum in unserer Zeit begehen. Ich finde einen tieferen Sinn darin, daß uns, gerade uns die Chronik zwang, im Verlauf der vergangenen vier Jahre solcher Männer neu zu gedenken, deren künstlerische und nationale Mission von dem deutschen Volke, für das sie in erster Linie gelebt und geschaffen haben, vergessen zu werden drohte: Weber, Beethoven, Schubert und Schiller sind die Namen, welche in unsern Tagen mehr als eine bloße Reminiszenz bedeuten dürfen. Und Schiller hat, als ihr Wortführer, den Satz geprägt, der heute im Kunstleben der Deutschen beinahe zur Farce geworden ist: „Der Menschheit Würde ist in Eure Hand gegeben, bewahret sie!" Suchen wir aber nach Einem, dem es um dieses Wort noch heiliger Ernst ist, und der als der Größte jener Wenigen vor uns steht, die noch an jenen Spruch des Dichters glauben und nach ihm handeln möchten, so leuchtet der Name Hans Pfitzners vor uns auf. Sein ganzes Leben und ein jedes seiner Werke ist von jenem Schillerworte untrennbar: seine menschliche wie die musikalische Persönlichkeit, Erfolg und Mißerfolg, Liebe und Haß, die ihn trafen, erklären sich zwangsläufig aus dieser seiner Einstellung, die ihn inmitten einer sich „umstellenden" Welt zum Kämpfer werden ließ, wie vor ihm Bach, Beethoven und Wagner es gewesen waren. Deutlich liegt darum Lebensgang und Schaffensweg dieses Meisters vor uns, unberührt im Innersten von aller Unruhe, Lautheit und Verworrenheit einer Zeit, die vorläufig nur das Alte zerstören, ein Neues aber noch nicht aufbauen konnte, welche die Stille verachtet und Betrieb mit „Leben" verwechselt.

Wenn man Pfitzner so gern als den „letzten Romantiker" vom Hauptschauplatz unserer Zeitbühne fortweisen möchte, so beweist man dadurch allein, daß dieser Mann, wie alle Großen vor ihm, seiner Zeit ‚unbequem' sei, ein Baustein, mit dem man nichts Rechtes anfangen kann und von dem man befürchtet, er könne zum Eckstein eines Gebäudes werden, wie es nicht im Plane der zeitgenössischen Modemacher liegt. Und man vergißt dabei, daß der Begriff der „Romantik" kein Kennzeichen einer Zeit, sondern das der Wertung des Menschlichen in der Kunst sei, ohne welches alles noch so geschickte Experimentieren fruchtlos bleibt. Pfitzners Leben und Schaffen wird also im stärksten Maße von seiner Persönlichkeit her zu begreifen sein, die nach dem Worte des angeblich heute so zeitgemäßen Goethe höchstes Glück der Erdenkinder sein soll. Für uns gilt es daher, zunächst einmal den Men-

ſchen Pfitzner kennen und verſtehen zu lernen, ehe wir daran denken dürfen, an den ſchaffenden Künſtler und an den Kulturpolitiker heranzutreten.

Hans Pfitzner, am 5. Mai 1869 zu Moskau geboren, entſtammt, wie ſo viele unſerer großen ſchöpferiſchen Meiſter, einer Muſikerfamilie; und er iſt durch die Herkunft ſeines Vaters, des noch von Wagner ausgezeichneten Konzertmeiſters Robert Pfitzner aufs engſte mit jenem mitteldeutſchen Kulturkreiſe verbunden, dem wir einen Händel, Bach, Schumann, Marſchner, Wagner verdanken. Jener Kulturkreis aber iſt gekennzeichnet durch das Vorwalten der mit der Reformation geſchaffenen neueren Kirchenmuſik wie der um die deutſche Kammer- und Orcheſterkunſt hochverdienten Kleinreſidenzen. Dies erklärt ebenſogut Pfitzners volksmäßig-deutſche Gemütseinſtellung wie ſeine äſthetiſch-univerſale Bildung, deren eine ihn vor künſtleriſcher Einſeitigkeit, die andere aber vor Traditionsloſigkeit bewahrten. Und wie ſeine beiden Vorgänger: Wagner und Schumann, von Jugend auf neben den muſikaliſchen ebenſo dichteriſche und philoſophiſche Intereſſen pflegten, ſo hat auch Pfitzner, angeregt von ſeiner geiſtig überaus regſamen Mutter, in ſich eine Doppelbegabung ausbilden dürfen, die ihn als Schaffenden wie als Muſikpolitiker weit über die Anderen hinaushob. In der Auswahl der Texte zu ſeinen Liedern, welche, abgewendet von der rein deklamatoriſchen Weiſe Hugo Wolfs und dem Konzertlied Richard Straußens, die Entwicklungslinie des deutſchen Kammerliedes melodiſcher Prägung von Schubert, Brahms und Schumann fortſetzten,[1] konnte Pfitzner dieſe ſeine literariſche Durchbildung ebenſo beweiſen wie in der Wahl ſeiner Opernſtoffe oder als Schöpfer von Bühnenmuſiken zu Heinrich von Kleiſts „Käthchen von Heilbronn“, zu Ibſens „Feſt auf Solhaug“, weiter als Verfaſſer eindringender Unterſuchungen muſikaliſcher und muſikdramatiſcher Fragen und endlich als Dichter feingeſchliffener Sonette und des Textbuches zu ſeinem „Paleſtrina“, dem Beſten, welches die neuere Oper vielleicht überhaupt aufzuweiſen hat. Pfitzners Zugehörigkeit zu jenem urdeutſchen Kulturkreiſe weiſt ſich auch in ſeiner Bevorzugung ſolcher Dichter aus, die ihren Stoffkreis dem deutſchen Sagenſchatz entnahmen, ſo etwa Eichendorffs, der für Pfitzner etwa das wurde, was Mörike für Hugo Wolf geweſen.

Ihren Höhepunkt fand dieſe kongeniale Verbindung von Dichter mit Komponiſten, die ſich ſchon vorher in einer Reihe der ſchönſten Pfitznerſchen Lieder[2] ausgewirkt hatte, in der „Romantiſchen Kantate“. Der deutſchen Sage entnommen iſt der Text aus dem Epos „Der arme Heinrich“ Hartmann von der Aues, den ſich Pfitzner zur Unterlage ſeiner erſten Oper wählte, einem Werk, das in einer geſchichtlich faſt beiſpielloſen Weiſe den Zweiundzwanzigjährigen ſein ſpäter ausgeſprochenes künſtleriſches Schaffensideal praktiſch erfüllen läßt: Höchſte romantiſche Eindringlichkeit des Einfalls, gepaart mit höchſter Wahrheit klaſſiſcher Formung, zugleich aber auch, in bewußter Fortſetzung Wagnerſcher Ideen, alſo ſchon damals als ein „Neuerer“ eine mit dem Drama ſich deckende Sinfonie gebend (wie Alexander Berrſchée es richtig ausdrückte), die ſich vom Liede aus erweitert. Der deutſchen Sage entnommen iſt weiter Kleiſts „Käthchen von Heilbronn“, wozu Pfitzner eine von ritterlicher Romantik und heimatlichem Waldeszauber erfüllte Muſik ſchrieb, E. Th. A. Hoffmanns „Undine“, die er, wie ebenſo Marſchners „Hans Heiling“, „Vampir“, „Templer und Jüdin“, Schumanns „Genoveva“, liebevoll überarbeitete, dann die zweite Oper des jungen Komponiſten, die „Roſe vom Liebesgarten“ und endlich das Kindermärchenſpiel „Chriſtelflein“, das Humperdincks beliebtes Weihnachtsſtück „Hänſel und Gretel“ (deſſen Klavierauszug übrigens Pfitzner mit her-

[1] op. 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 15, 18, 19, 21, 22, 24, 26, 29, 30, 32, 33 nach Leander, Lingg, Geibel, Heine, Grun, Liliencron, Dehmel, Buſſe, Hebbel, Goethe, Mörike, C. F. Meyer, Keller u. a. Dazu die Geſänge mit Orcheſter „Herr Oluf“ (Barit.), „Die Heinzelmännchen“ (Baß), „Der Trompeter“ und „Klage“, „Lethe“ (Barit.) ſowie die inſtrumentierten Klavierlieder „Verrat“, „Sonſt“ und „Zorn“.

[2] Vgl. op. 5, 3. op. 7,2 u. 4. op. 9,1 bis 5. op. 10,3. op. 11, 3. op. 15, 2 u. 4, op. 21, 2. op. 22, 1. op. 26, 2 u. 3.

ſtellen half) muſikaliſch hoch überragt. Pfitzner empfindet, wie vor ihm der von ihm verehrte Weber, wie Marſchner und Wagner die deutſche Landſchaft als das bezeichnende Attribut des deutſchen Volkstums. Und ſo war es kein Zufall, wenn der Muſiker ſeiner Vertonung der Eichendorffſchen Wanderſprüche, die aus ſolcher Naturbeſeelung geboren ſind, den Untertitel „Von deutſcher Seele" mitgab und in einer Erläuterung ausführte: „Ich habe dieſen Titel gewählt, weil ich keinen beſſeren und zuſammenfaſſenderen Ausdruck fand für das, was aus dieſen Gedichten an Nachdenklichem, Übermütigem, Tiefernſtem, Zartem, Kräftigem und Heldiſchem der deutſchen Seele ſpricht." Ohne es vielleicht zu wiſſen und zu wollen, hat Pfitzner damit eine ausgezeichnete Selbſtcharakteriſierung gegeben für ſeine eigene Perſönlichkeit wie für ſein eigenes muſikaliſches Schaffen und Denken. Aber unſere Zeit, die ſonſt einem jeden das Recht zuerkennt, auf ſeine eigene Art ſelig zu werden, und unſer Volk, welches Künſtlern anderer Länder ſelbſt dann gern verzeiht, wenn ſie in Zeiten politiſcher Verhetzung ſich gegen uns kehrten, bei denen ſie in ſo manchen Fällen Gaſtfreundſchaft und Hilfe fanden, ſtempelt Pfitzner mit Vorliebe zum einſeitigen Nationaliſten, weil er es wagte, ſein Deutſchtum als Künſtler und Menſch freimütig zu bekennen. Man vergißt hierbei, daß Bach, Mozart und Beethoven zu ihrer Zeit durchaus ähnliche Gedanken geäußert haben, und daß heute, in einer Zeit der intenſivſten Pflege internationaler Muſik in Deutſchland, gerade der lauteſte Heerrufer deutſcher Muſikgeſinnung, daß Richard Wagner im Auslande ſeine eifrigſten Bewunderer findet, vor allem als Schöpfer des deutſchen Nationalmuſikdramas, während wir ſelber ihn im eigenen Lande gegen jene Leute zu verteidigen haben, die allzugern das Grabgeläute für ſeine Kunſt und ſeine Ideen anſtimmen möchten. Pfitzner fühlt ſich durchaus als Deutſcher im Sinne Wagners, wenn er in einer ſeiner Kampfſchriften dieſe Worte findet: „Das Antideutſche, in welcher Form es auch auftritt, als Atonalität, Internationalität, Amerikanismus, deutſcher Pazifismus, berennt unſere Exiſtenz, unſere Kultur von allen Seiten und mit ihr die europäiſche." Pfitzner fühlt ſich alſo, und dies beweiſt wiederum die Univerſalität ſeines Weſens, zugleich als Glied der überdeutſchen europäiſchen Kulturgemeinſchaft, der aber keiner wahrhaft dienen kann, wenn er nicht auf dem feſten Boden eigener vaterländiſcher Volksgemeinſchaft ſteht, wie wir dies von allen übrigen, auch nur einigermaßen hervorragenden ausländiſchen ſchaffenden Muſikern als ſelbſtverſtändlich vorausſetzen. Wir Deutſchen ſind alſo auch da, nach dem bekannten Klopſtockwort, gegen die Andern allzu gerecht, gegen uns ſelbſt aber ungerecht. Der Kampf gegen die verwünſchte deutſche „Objektivität", den ein Beethoven, Lortzing, Marſchner und viele Andere haben durchhalten müſſen, das heißt der Kampf gegen die leidige Sucht unſerer lieben Landsleute, am Eigenen herumzukritteln, aber das Fremde unbeſehen für das Beſſere zu erklären, ſpielt auch in Pfitzners Leben eine traurigwichtige Rolle. Und es mag für ihn wohl das Wort ſeines Biographen[3] gelten, er hätte mehr und noch mehr Heiteres geſchaffen, wenn ihm dieſer unwürdige Kampf von Anfang an erſpart geblieben wäre.

Was iſt denn nun das Deutſche in der Muſik, das Pfitzner zu verteidigen ſich berufen fühlt? Über das rein Gegenſtändliche hinaus, wie wir es eben ſchon aufzählten, wird es durch Wagners bekanntes Wort umſchrieben: „Deutſch ſein heißt, eine Sache um ihrer ſelbſt willen tun". Das bedeutet nicht allein, daß ein Künſtler niemals wird Konjunkturpolitik treiben können, wie ſie gerade heute allerorten gedeiht und Pfitzner zum unbelehrbaren Außenſeiter werden ließ. Aber Deutſch ſein heißt letzten Endes doch noch mehr, als nur ſolch künſtleriſch ſelbſtverſtändliche Sachlichkeit und Uneigennützigkeit treiben. Es heißt, um zunächſt einmal bei einem zu verweilen: die Kunſt zum Lebensſymbol erheben und in der Muſik dasjenige ſuchen, was Beethoven einmal die höhere Offenbarung genannt hat. Pfitzners geſamtes Schaffen aber dient ſolcher Durchdringung der muſikaliſchen Kunſt mit lebendiger Philoſophie. In dem „Armen Heinrich" preiſt er das innere Heldentum des Ritters, der ſeine Rettung von

[3] Erwin Kroll „H. Pf." Dreimasken-Verlag München 1924.

ſchwerer Krankheit nicht durch das Opfer des unſchuldigen Kindes erkauft haben will. „Komm, hebe dich zu höheren Sphären, wenn er dich ahnet, folgt er nach“ ſtellt Pfitzners Textdichter James Grun dem Werke als Motto voran, und der Komponiſt fügt in einem Aufſatz über das Werk (1911) hinzu: „Nietzſcheanern und anderen Jetztzeitmenſchen mag dieſe Dichtung vielleicht zu ‚chriſtlich‘ erſcheinen; denn Selbſtaufopferung, Abkehr von der Welt, Aufgeben des eigenen Ichs ſind ihnen unverdauliche Gedanken.“ Und in der „Roſe vom Liebesgarten“ hat, wie ebenfalls Pfitzner erläuternd bemerkt (in einem Aufſatz des Jahres 1915), der jugendliche Hüter dieſes germaniſchen Paradieſes durch den Tod ſeinen Abfall an die ihn berückende Außenwelt geſühnt und zugleich ſeinem Reich eine neue Seele erkämpft: übergroßes Liebesvertrauen iſt es, welches er mit ſeinem Tode beſiegelt. In dem Kindermärchen vom „Chriſtelflein“ überwindet der Glaube eines kranken Mädchens den Zweifel des weltlich geſinnten Bruders und bringt als Lohn die Wiedergeneſung. Im „Paleſtrina“ endlich ſind es die Geiſter der großen Muſikſchöpfer früherer Zeiten, welche dem an ſich und der Welt verzweifelnden Meiſter die Eingebung zu jener Meſſe ſchenken, durch welche der Kirchenmuſik Rettung von der ihr drohenden Verbannung wird. Es iſt der altchriſtliche Glaubensſatz von der Notwendigkeit der Selbſtüberwindung, aber auch von der erlöſenden Macht der Liebe, den wir in Pfitzners bühnendramatiſchen Werken, ganz ebenſo wie in Mozarts „Zauberflöte“, aber auch in Beethovens „Fidelio“ und in Wagners Erlöſungsdramen zur tragenden Grundidee ausgeprägt ſehen. Gewiß dürfen wir eine weitere Umformung dieſes Gedankens in dem in der Werkſtatt des Meiſters befindlichen Bühnenſtück „Das Herz“ erwarten. Aber der Philoſoph iſt erſt dann zur Überwindung der Welt gelangt, wenn er das befreiende Lachen im erlöſenden Humor fand. Und ſo muß wieder ein grundlegender Irrtum in der Beurteilung Pfitzners und ſeines Schaffens beſeitigt werden: dieſer Muſiker iſt keineswegs der grimmige Weltverächter, nicht der kühle Denker, nicht der humorloſe Pathetiker, als den ihn ſo mancher bezeichnen möchte. Nicht nur die Wenigen, denen es vergönnt iſt, mit dem Menſchen Pfitzner perſönlichen Verkehr zu pflegen, kennen ihn als den geiſtvollen Plauderer, den ſchlagfertigen Aphoriſten, den Mann, der, wie einſt Beethoven, ſich im Kreiſe verſtändnisvoller Freunde bis zur Ausgelaſſenheit freuen kann. Auch ſeine muſikaliſchen Schöpfungen reden da eine deutliche Sprache, ſo etwa der luſtige Schlußſatz ſeines erſten Streichquartetts (op. 13), deſſen Thema im Koboldreigen des „Chriſtelfleins“ wiederkehrt, der bärbeißige Humor des Beginnes ſeines Violinkonzerts wie deſſen graziös-launig bewegtes Finale, der von dämoniſcher Ausgelaſſenheit erfüllte Orcheſterſatz „Der Tod als Poſtillon“ aus der „Romantiſchen Kantate“, die witzige Schilderung des Hähnekrähens im gleichen Werk und endlich die derb-ſarkaſtiſche Beleuchtung des kleinlichen Intriguenſpiels der zum Tridentiner Konzil Verſammelten im 2. Akt des „Paleſtrina“, die köſtliche Zeichnung des halb verblödeten ruſſiſchen Patriarchen, des diätenſüchtigen Biſchofs von Piſtoja wie die der raufluſtigen Dienerſchaft an gleicher Stelle. Pfitzner hat freilich auch für ſich dieſen deutſchen philoſophiſchen Humor recht oft brauchen können: ſo, als er als junges, aufſtrebendes Talent von dem Leiter der Muſikſchule in Frankfurt kleinlich unterdrückt wurde, als ihn die Kritik nach den erſten Erfolgen ſeines „Armen Heinrichs“ in Mainz zurückſetzte, als er dann jahrelang in Berlin vergeblich um die Aufführung ſeiner „Roſe“ kämpfen und ſpäter in München für ſeine berechtigte Forderung, ſein Werk nur mit zureichenden Kräften beſetzen zu laſſen, für Jahre hin von der Opernintendanz boykottiert, als er endlich in Straßburg von Freund und Feind für ſein Bemühen, zwiſchen deutſcher und franzöſiſcher Muſik zu vermitteln, mit Undank belohnt und angegriffen wurde. Bekannt iſt ja auch, wie luſtig-überlegen ſich Pfitzner am Kölner Publikum, das dem Meiſter für ſeine humorvolle Vertonung der Heinzelmännchenſage durch Nichtbeſuch ſeines eigenen Konzerts „dankte“, mit einer Bänkelballade gerächt hat.

Ich ſprach von dem, was an Pfitzner deutſch ſei, und müßte dieſer Bezeichnung noch eine weitere Deutung anfügen: ſeine Verehrung des einmalig-Schöpferiſchen, die ihn die Feder gegen zeitgenöſſiſche Ideengänge ergreifen ließ, von denen er überzeugt war, ſie

dienten nicht dem Fortschritt der Entwicklung sondern höchstens dem der Mode. In seiner Schrift „Futuristengefahr" wendet sich Pfitzner gegen Busonis „Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst" und erklärt: „Hier zeigt sich jene Zielstrebigkeit, die ich von je als allem Wesen der Kunst feindlich und entgegengesetzt empfunden habe", und an anderer Stelle: „Es ist geradezu unlogisch, von Zielen der Kunst überhaupt zu sprechen. Ein jedes Kunstwerk ist eine Welt für sich, es hat den einzigen ‚Zweck', das einzige ‚Ziel' erreicht." Und aus dem Vorwort zur 3. Auflage seiner Schrift „Die neue Aesthetik der musikalischen Impotenz, ein Verwesungssymptom?" seien einige markante Sätze herausgehoben: „Ich sehe den Untergang nicht nur im Verfall des Schaffens und der theoretischen Anschauung darüber, ich sehe ihn auch in einem gewissen nervösen Heraussuchen von antiquierten Schätzen, von versteinten, vergilbten Leblosigkeiten, wie man wohl, ehe das Haus einstürzt, noch rasch nachsieht, was wohl noch alles drin und zu retten sein mag. Ich sehe ihn im bewußten Kampf gegen alle noch erscheinenden gesunden Kunstprodukte und Kunstübung. Ich sehe ihn vor allem auch in dem Reproduzieren, in dem vollständigen Überwiegen des Ausführenden über das Werk des Schöpfers und allem Geschaffenen und Vorgeschriebenen." Schlagender kann man unsere Zeit nicht kennzeichnen.[4]

Hans Pfitzner durfte mit vollem Rechte solche Worte gegen seine Zeit niederschreiben. Denn er selber hat diesen Zeitgenossen Werke geschenkt, von denen die Bezeichnung „gesund" und damit zukunftsweisend gegenüber Modewerken gelten darf. Einige sind schon genannt worden, andere die gleich ihnen schon im schönsten Sinne der „Geschichte" angehören, mögen noch genannt werden: seine herrliche Cellosonate, ein phänomenales Opus 1, sein Klaviertrio op. 8, seine beiden Streichquartette, das in *D* und jenes neuere und wahrhaft „moderne" in *cis*, das Klavierquintett, die Violinsonate, das Klavier- und das Violinkonzert, die Chor-Orchesterwerke „Der Blumen Rache", „Rundgesang zum Neujahrsfest 1901" und „Columbus", der „Gesang der Barden" aus der Kleistschen „Hermannsschlacht" und ein im Herbst dieses Jahres in Leipzig und Köln zur Uraufführung angesetztes neues Chorwerk „Das dunkle Reich", dazu die Instrumentation zweier Löwescher Balladen („Erlkönig" und „Odins Meeresritt") und eine gleiche von acht Schumannschen Frauenchören.

Unmöglich, auf dem hier noch verfügbaren Raum die Fülle dieser Musik auch nur andeutend zu kennzeichnen. Nur dieses sei gesagt, daß Pfitzner, der einen Beethoven gegen die Behauptung in Schutz nehmen mußte, jener sei von außermusikalischen Ideen zur musikalischen Schöpfung gelangt, das gleiche auch von sich sagen darf: Immer ist es der intuitive Musiker, der aus dem inspiratorischen Ureinfall heraus gestaltet, so daß wir eine ganze Blütenlese herrlicher „Pfitznerscher Melodien" zusammentragen könnten.[5] Und gibt es einen Meister des sinnlicheren Klanges als diesen angeblichen „Asketen", einen souveräneren Beherrscher der berauschenden Orchesterpracht als ihn? Wenn man heute den Weg zu einer neuen Musik in der Befreiung des linearen Kontrapunkts von harmonischen Fesseln finden will, so hat der musikalische Außenseiter Pfitzner ihn längst beschritten, ohne darum doch den Zusammenhalt mit der Musik seiner großen Vorgänger aufzugeben, so in der „Romantischen Kantate" mit dem unerhört „expressionistischen" Zwischenspiel „Ergebung", im Violinkonzert, im cis-moll-Quartett. So wird Pfitzner zum Eckstein einer neuen Zeit, einer neuen musikalischen Welt, und an uns und unsern Kindern wird es sein, am deutschen Wesen dieses Mannes selbst zu genesen und unsere, an Mode und Welt verratene Kunst an der seinigen genesen zu lassen!

---

[4] H. Pfitzners Ges. Schriften in 2 Bdn. 1926 und „Werk und Wiedergabe" 1929 im Dr. Benno Filser Verlag, Augsburg.

[5] Man nehme allein solch, im höchsten Sinne volksmäßige Weisen wie die Lieder „In der Früh", „Ist der Himmel" (op. 2, 1, 2), „Warum sind deine Augen" (op. 3, 3), „Der Gärtner" (op. 9, 1) usw. usw.

Elſa vor Gericht.

Folgende zwei Aufſätze die Hans Pfitzner unter dem Titel „Elſa vor Gericht" während ſeiner Straßburger Tätigkeit in der „Straßburger Poſt" veröffentlichte, haben auch heute noch ſo viel aktuelles Intereſſe, daß ich ſie den Leſern der ZFM hiermit zur Kenntnis bringe. B.

Straßburg, den 7. Nov. 1915.

„Als ich in Straßburg den „Lohengrin" neu inſzenierte und dirigierte, ſchaffte ich ab, daß der Chor bei der Anrede Lohengrins an Elſa: „So ſprich denn, Elſa von Brabant" in das traditionelle Erſtaunen gerät. Seitdem wird von einem Teil der Kritik regelmäßig neu verlangt, daß der Chor ſich doch zu erſtaunen hätte. Kurz vor der Neuaufführung am 24. Oktober 1915 prophezeite ich im Freundeskreis, daß die Forderung jenes traditionellen Regiſſeur-Mätzchens erneut erhoben werden würde. Richtig! Es war zu leſen:

> Ich erinnere nur z. B. daran, daß es für die Edlen von Brabant gar nicht ſelbſtverſtändlich iſt, daß Lohengrin Elſa ſofort aus der Maſſe heraus erkennt; es hätte alſo immerhin ein kleines Erſtaunen durch die Reihen gehen können.
> Und:
> ... Nicht einverſtanden bin ich nach wie vor mit dem hilfloſen Herumirren der Elſa im erſten Akt. Einmal iſt es nach der Hofſitte aller Zeiten ausgeſchloſſen, daß eine Fürſtin ſich ohne Frauenbegleitung zwiſchen die Schar der Männer begibt; ſodann aber wird dadurch der feine Zug von Wagner zerſtreut, womit Lohengrin gleich ſeine übernatürliche Sendung erweiſt, indem er Elſa aus der Schar ihrer gleichgekleideten Frauen heraus erkennt. Ich wundre mich in der Tat, daß Pfitzner, der doch ſonſt gewiß Sinn für ſolche Feinheiten hat, dieſe Nüance ſo wegwiſchen konnte, und was durch dieſe Iſolierung Elſas ſzeniſch gewonnen werden ſoll, iſt mir nicht erfindlich.

Ich ſoll alſo, überwunden von der ewig wiederkehrenden Willensäußerung der Kritik, meine Anordnungen gehorſam aufgeben und tun, als ſtünden hinter ihnen keine Gründe, wogegen die Kritik nicht etwa ſtichhaltige Gründe anführt, ſondern nur die Forderung ſtellt auf Grund unerwieſener Behauptungen.

Nun iſt es ja gar nicht meine Abſicht, einer Kritik zu antworten; ich habe das in meinem ganzen Leben nicht getan und werde es nicht tun; aber ich nehme dieſen Fall als Anlaß, in einer prinzipiellen, für meine Kunſt wichtigen Frage die Tat durch das Wort zu unterſtützen, weil es nicht angeht, daß die Öffentlichkeit durch die konſtante, beharrliche, obſtinate Betonung eines angeblichen Fehlers über eine charakteriſtiſche Stelle ſeines populärſten Werkes irregeführt werden ſoll, und auf die Leichtigkeit hinzudeuten, mit der ein Irrtum erfolgreich proklamiert werden kann gegenüber der Schwierigkeit, mit der ſelbſt die Tat dem Richtigen Gewicht zu verleihen imſtande iſt.

Es gibt alte, üble Tradition. Gibt neue Mätzchen, alte Mätzchen. Dazwiſchen liegt die Wahrheit. Zu finden iſt ſie nur beim Autor.

— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Die alte Regie-Vorſchrift des Erſtaunens bei jener Anrede Lohengrins an Elſa beruht auf einem unſelig geiſtreichen Regiſſeur-Einfall von Gott weiß woher. Er ſtützt ſich auf zwei irrige Vorausſetzungen. Erſtens, daß Elſa von gleichgekleideten Frauen umgeben iſt und ſomit es merkwürdig iſt, daſt Lohengrin ſie aus dieſen als die Angeklagte heraus erkennt; zweitens, daß es überhaupt wunderbar iſt, daß Lohengrin ſie als bekannt anſpricht, ſogar bei Namen nennt. Ich werde mit Leichtigkeit beweiſen, daß dieſe Vorausſetzungen Irrtümer ſind, Behauptungen, die ſich auf nichts im Werk ſtützen; werde es beweiſen ſelbſt für ſolche, die der Welt der Wagnerſchen Kunſt fernſtehen.

Elsa steht vor Gericht, ist als Brudermörderin angeklagt. In diesem Zustand, gleichsam Untersuchungshaft, ist sie temporär ihrer fürstlichen Würden entkleidet und hat absolut kein Anrecht, ihre Umgebung um sich zu versammeln. Das trage ich nicht etwa als meine Meinung vor oder als etwas Allgemein-Feststehendes — das wäre ganz gleichgültig, wenn es nicht im Werk enthalten wäre, denn es handelt sich um das Werk und den darin niedergelegten Willen des Schöpfers. Und da steht es groß und breit Seite 15 des neuen Klavierauszugs von Breitkopf und Härtel: „Frauen folgen ihr, diese bleiben aber zunächst im Hintergrund an der äußersten Grenze des Gerichtskreises", und kommen erst — siehe Seite 28 — also kurz vor Lohengrins Eintreffen, etwas weiter vor: „Die Frauen, in Besorgnis um ihre Herrin, treten etwas näher in den Vordergrund." Vollends aus dem Gerichtsbann befreit wird Elsa erst dann, als Lohengrin, durch ihren Anblick von ihrer Unschuld überzeugt, sich zu ihrem Ritter bekennt. Hier ist genau die Stelle vorgeschrieben, Seite 44, wo Lohengrin sie „der Hut des Königs" übergibt und sie somit aus der schmachwürdigen Situation erlöst. Also steht Elsa isoliert und wird von Lohengrin ohne Wunder und Zauber sofort, als Angeklagte, angeredet.

Daß er sie mit Namen nennt, wäre der zweite Grad der Verwunderung mancher, einer Verwunderung, die, nach Wunsch der Kritik und der Tradition, der Theaterchor teilen soll. Es ist aber auch hier nicht der geringste Grund zum Erstaunen; denn ich möchte daran erinnern, daß kurz vorher der Heerrufer und die Trompeter den Namen der Angeklagten in alle vier Weltgegenden ausgeschrien und -trompetet haben; sollte wirklich hier jemand die Naivität besitzen, mir entgegnen zu wollen, daß etwa Lohengrin noch zu weit auf dem Wasser fährt, um den Namen gut verstehen zu können, so sage ich ihm zunächst, daß er von den Zeit-, Raum- und sonstigen Gesetzen des Bühnenkunstwerks keine Ahnung hat, und daß ich hier nicht erörtern kann, daß diese andre sind, als die der Lebensrealität. Diejenigen aber, die das wissen, erinnere ich an Elsas Befürchtung, Lohengrin möchte den Ruf nicht hören („Wohl weilt er fern und hört ihn nicht"), daß also in der Sphäre und den Gesetzen dieses Werkes mit dem Vernehmen und Hören des „Heerrufer-Rufes" gerade so gerechnet wird, wie etwa heute mit dem Lesen einer gerichtlichen Bekanntmachung. Wozu denn sonst die ganze Trompeten-Ruferei, die doch nicht bloß für die Hörweite der auf der Bühne Anwesenden berechnet ist, sondern nach allen vier Winden geht?

Dies waren die Widerlegungen der Einwände; also ein indirektes Verfahren. Man braucht aber gar nicht den Umweg des Widerlegens zu beschreiten, sondern hat das Recht zu fragen: Wo steht denn eigentlich eine solche Vorschrift bei Wagner? „Ich kann's nicht finden, 's ist nicht in dem Schein!" Man kann sich ganz direkt von der Unzulässigkeit jener Nüance überzeugen — vorausgesetzt, daß man einigen Blick und einiges Verständnis für dieses ganze Gebiet hat —, wenn man sich einfach die Stelle selbst ansieht. Wagner selbst schreibt nichts dergleichen vor. Weder in der Musik, noch in der szenischen Anweisung findet sich auch nur eine Andeutung der Absicht, daß dieser Moment als ein märchenhaftes Wunder wirken soll. Wer Wagner auch nur etwas genauer kennt, für den ist es außer jedem Zweifel, daß Wagner jeden kleinsten Teil des lebendigen Bühnenvorgangs deutlich vorschreibt und in der Musik ausdrückt. So hätte er in diesem Fall etwa vorgeschrieben: „Lohengrin richtet den Blick sofort auf die, schüchtern inmitten der Frauen befindliche Elsa. Alles gerät in ehrfürchtiges Erstaunen." Oder ähnlich. Und in der Musik wäre diese Wirkung unzweifelhaft ausgedrückt. Es gehört zum Stil Wagners, man braucht nur das Werk aufzuschlagen, wo man will. Einige Beispiele dafür, daß Wagner jedes „stumme Spiel" des Chors vorschreibt und illustriert: Seite 5: „Feierliche Aufmerksamkeit"; Seite 164: „Bewegung großer Betroffenheit unter allen"; Seite 229: „Alle drücken die höchste Betroffenheit aus"; Seite 233: „Alle drücken die höchste Erschütterung aus" und viele andere. Siehe überall die Musik. Was schreibt aber Wagner bei unsrer Stelle? „Lohengrin wendet sich etwas näher zu Elsa." Weiter nichts; und nichts in der Musik, gar nichts; nirgends etwas, was zu jener Forderung berechtigte! Mir ist immer schon, ganz früher, ehe ich mir über die Unrichtigkeit

jener Regie-Vorschrift klar wurde, aufgefallen, daß diese Nüance einen unangenehmen märchenhaften Zug in das Werk bringt, der nicht hineinpaßt. Wohl ist Wunder und Zauber in dem Werk, aber eine andere Sorte. Sage, nicht Märchen. Dieser Zug paßt ins Aschenbrödel, zu Grimm, zu Andersen, aber nicht zu Wagner. Seht in die Werke hinein und sucht davon die Regeln auf. Wunder und Wunder ist ein Unterschied!"

Den hierauf erfolgten Einsendungen erwiderte Hans Pfitzner in folgendem Schlußwort:

Straßburg, den 17. Nov. 1915.

„Es ist gewiß nicht meine Absicht, aus jener Regie-Frage eine öffentliche Diskussion in Fortsetzungen zu machen; was ich sachlich zu sagen hatte, habe ich alles gesagt, und nichts mehr hinzuzufügen. Wer sich für die Entscheidung der Frage interessiert, möge das, was darüber geschrieben worden ist, zusammenhalten und dann selber finden, wer den bündigen Beweis erbracht hat.

Nur auf eines möchte ich flüchtig noch eingehen, auf die von Herrn Dr. A. und Herrn Prof. H. neu angeführte Stelle: „Nun laßt mich sehen ob ich zurecht sie treffe an", in der Herr Dr. A. immerhin eine Möglichkeit der Berechtigung seiner Auffassung sieht, während Herr Prof. H. sogar darin einen „zwingenden Beweis" erblicken will und nach Zitierung der Stelle fortfährt:

„Ich wüßte nicht, was die Worte „nun laßt mich sehen, ob ich zurecht sie treffe an" anders sein könnten, als eine stilisierte Umschreibung der Frage: „Nun laßt mich sehn, ob es mir gelingt, Elsa aus der Schar der Übrigen heraus zu erkennen."

Zunächst ist „antreffen" und „herausfinden" nicht nur nicht derselbe Begriff, sondern gar nicht einmal ein ähnlicher, und wo bleibt das „zurecht?" Auf dieses „zurecht" muß die Betonung, dem Sinne nach, gelegt werden. Der Sinn liegt doch offen und durchaus eindeutig da, und kann nur der sein: „Ich will sehen und selber urteilen, wie es um ihre Sache steht!" Daß er sie antreffen wird, ist selbstverständlich; aber wie er sie antreffen wird, ob schuldig oder unschuldig, das ist die Frage jenes Momentes. Daß er „zurecht", d. h. rein und schuldlos, sie antrifft; er will sagen: „Nun laßt mich sehen, ob ich sie so antreffe, daß ich den Kampf für sie aufnehmen kann." Und nun schließt sich doch daran ein direktes Verhör, im Verlaufe dessen Lohengrin von Elsas Unschuld intuitiv überzeugt wird. Daß dieses vor sich geht, ist außerdem gar nicht gleichgültig, sondern direkt einer der Angelpunkte des Dramas; es ist die Szene, wo der gegenseitige Glaube gewährt und gefordert wird, auf dem nachher alles aufgebaut wird. Hier scheint ein allgemeiner, ebenfalls traditioneller Irrtum versteckt zu sein: der, daß angenommen wird, Elsas Unschuld sei Voraussetzung; sie ist es nicht. Der Magd ist nur „schwere Klage" angetan, die könnte begründet sein, und Lohengrin muß daher verhören, und einen Eindruck gewinnen. Kommen mußte er, als Abgesandter des Grals, der keinem Hilferuf taub bleiben darf. Aber Lohengrin überzeugt sich, wie gesagt, ohne „Beweis" durch ihren Anblick, den Eindruck ihres Wesens von Elsas Unschuld und fordert nun für sich ebenfalls Glauben. Ich bitte, die Brautgemachszene nachzulesen! Da steht es auf jeder Seite! „Nicht deine Art ich brauchte zu erkunden, dich sah mein Aug'", „mein Herz begriff dich da" und viele andre Stellen. Auf den Glauben an ihre Reine hin wagt er den Kampf und siegt; er würde unterliegen, wenn ihn sein Glaube getäuscht hätte: „Den Sieg hab' ich erstritten durch deine Rein' allein" singt er.

Auf dem Motiv des Glaubens ohne Frage, durch Anschauung des Wesens, beruht das ganze Drama, die ganze Poesie dieses Werkes. Ich verweise hier auf meine Abhandlung „Zur Grundfrage der Operndichtung", II. Teil („Vom musikalischen Drama"); hier kann ich nur andeuten, daß jener Moment die ganze Handlung im Keim enthält und von da aus die Doppeltragödie Elsa-Lohengrin aufgerollt wird.

Es sind dies also meine letzten Worte in dieser Sache an dieser Stelle. Nur eine Ansicht kann hier die richtige sein; auch Beweisführungen muß man folgen können und wollen."

München, im August 1930.

„Die beiden vorliegend wiedergegebenen Artikel sind insofern bemerkenswert, als man sich damals doch wenigstens noch überhaupt mit der Frage nach „richtig und falsch", „im Sinne oder nicht im Sinne des Autors" ernstlich befaßte. Heute sind wir so weit, daß, wenn auch die authentische und einzig richtige Meinung von einem himmlischen Cherub verkündigt würde, der Spielleiter es trotzdem oder gerade eben darum anders machen würde, um als „schöpferisch" zu gelten.

Trotzdem soll man nicht ermüden, das Richtige immerzu in Tat und Wort zu wiederholen und zu hoffen, daß dem oder jenem doch die Gründe einleuchten und zu richtigerer Betrachtungsweise führen. Zu obiger Lohengrin-Frage hätte ich noch als ferneren Beweis für die Unsinnigkeit jenes überlieferten Mätzchens und dessen Verteidigern anzuführen, daß ja logischerweise die anwesenden Herren und Damen vom Chor auch sich erstaunen und verwundern müßten, daß Lohengrin den Telramund bei Namen anredet, denn dieser ist ihm ja auch nicht vorgestellt worden."

Hans Pfitzner.

Werk und Wiedergabe.

Von Georg Göhler, Altenburg.

Unter dem Titel „Werk und Wiedergabe" ist im vorigen Jahre im Verlage von Dr. Benno Filser (Augsburg) der dritte Band von Hans Pfitzners „Gesammelten Schriften" erschienen. Eine persönliche Streitigkeit hatte dem Werke zunächst ein gewisses Sensationsinteresse verschafft, aber dann ist es merkwürdig still um das Buch geworden. Man geht drum herum wie die Katze um den heißen Brei.

Damit ist aber der deutschen Kunstpflege nicht gedient. Man mag sagen, daß Pfitzner selbst seiner Sache schon in früheren Schriften nicht gedient hat durch die Wahl seiner Tonart. Wenn es sich jedoch um einen Künstler von seiner Bedeutung und um Lebensfragen der deutschen Kunst handelt, so muß man sich mit den Fragen, die Pfitzner aufwirft und auf seine Art beantwortet, gründlich beschäftigen und darf nicht durch Totschweigen oder durch einseitiges Betonen von Äußerlichkeiten die Auswirkung der Pfitznerschen Gedankengänge verhindern.

Die Zukunft wird erweisen, daß Pfitzner in die Linie der großen Musikschriftsteller gehört, die wie Weber, Schumann, Wagner, Liszt, Berlioz gleichzeitig Komponisten waren. Daß es immer noch Esel gibt, die dem über seine Kunst schreibenden Künstler zurufen: „Bilde, Künstler, rede nicht!", beweist ja nur, daß der einmal von einem Ignoranten aufgebrachte Mißbrauch eines verstümmelten Dichterwortes noch immer lebhaft geübt wird.

Für Pfitzner war die Niederschrift dieses Buches genau eine gleiche seelische Notwendigkeit wie die Niederschrift eines Musikdramas. Es ließ ihn ebensowenig los, wie den Schriftsteller Wagner die Gedanken losließen, die er in „Oper und Drama" niederlegte.

Das auffällige Ignorieren von Pfitzners Schrift hat seine guten Gründe. Eine der wesentlichen „Errungenschaften" der sogenannten „neuen Zeit" war die Beseitigung von Autoritäten, mochte es sich um Gott oder Fürsten, um elterliche oder sonstige disziplinare Gewalt handeln. Der Kern von Pfitzners Buch ist aber die Verfechtung der absoluten Autorität des Schöpfers eines Kunstwerks gegen alle diejenigen, die es wiedergeben. Die meisten über Kunst schreibenden Leute müßten nun sich selbst und alles, was sie über ihre Lieblinge gesagt haben, preisgeben, wenn sie Pfitzners Darlegungen beachten wollten. Und noch einfacher als das Bekämpfen seiner Anschauung ist ja das Totschweigen.

Zweck dieser Zeilen ist, allen Freunden der deutschen Musik, nicht nur den Fachmusikern, sondern vor allen Dingen auch den Liebhabern der Musik dringend zu empfehlen, Pfitzners

Buch gründlich zu studieren und sich durch die begrifflichen Auseinandersetzungen, die in nicht ganz glücklicher Form den Eingang des Buches bilden, nicht abschrecken zu lassen. Das Buch enthält eine Fülle von Beispielen aus der Praxis und eine Menge ungemein glücklich geprägter Sätze, wie z. B.: „Die ‚nuance' merkt jeder Esel; den Vortrag kann nur der Kenner beurteilen", oder: „Das Geltungsdirigieren verdirbt den Charakter!"

Sehr bedauerlich finde ich es, daß Pfitzner bei den ins Einzelne gehenden Berichten über die Verstümmelung von Kunstwerken nicht die Namen der Täter genannt hat. Aber auch so wird das Buch vielen die Augen darüber öffnen, mit welcher Dreistigkeit der Geist der „neuen Zeit" sich an den Kunstwerken versündigt. In zwei Kapiteln beschäftigt sich Pfitzner eingehend mit dem Dirigenten und dem Regisseur. Es scheint mir, daß wir beim Dirigenten über die Zeiten der schlimmsten Willkür früher hinwegkommen werden als beim Regisseur. Oder ist es auch nur eine Mode und gehört nur für einige Jahre zum guten Tone, sich jetzt, auch in der Kritik, für Muck und Toscanini zu begeistern, die den schärfsten Gegensatz zu den von Pfitzner gegeißelten Willkür- und Schau-Dirigenten bilden? Wird man der Verstümmelung großer Kunstwerke im Bedarfsfalle bald wieder ähnlich zujubeln?

Daß der moderne Regisseur Schuld trägt am künstlerischen und wirtschaftlichen Niedergang der deutschen Opernbühnen, hat vor wenigen Tagen einer der genauesten Kenner des deutschen Opernwesens mit den Worten ausgesprochen: „Es gibt keine Krise der Oper. Aber die modernen Regisseure vertreiben das Publikum systematisch aus den Opernhäusern!"

In früheren Zeiten konnte man mit einer Oper *vertraut* werden; je öfter man sie sah, desto mehr prägte man sie sich ein. Jetzt sieht man nicht nur in jeder Stadt, sondern auch in der gleichen Stadt alle zwei bis drei Jahre *ein völlig umgekrempeltes, nicht wiederzuerkennendes Stück*. Wo soll da die Liebe zu einem Werk beim Publikum herkommen? Nichts bleibt; Rechts und Links werden vertauscht, aus einem Lustspiel wird eine Posse, aus einem Wald eine Wüste und aus allen werden Treppen!

Man lese die Beispiele bei Pfitzner und man vergleiche damit seine eigenen Erfahrungen. Daß diese oft ans Irrenhaus grenzenden „Inszenierungen der eigenen Eitelkeit" möglich sind, ist leider im wesentlichen Schuld der Presse, die diesen Unfug verhimmelt hat und die Ehrfurcht vor dem Kunstwerk als langweilig und rückständig brandmarkte. Wer Karriere machen wollte, *mußte* zunächst ein halb Dutzend „Vergewaltigungen" nachweisen können, ob er Dirigent war oder Regisseur. Dann fand er als „*interessanter Künstler*" Gnade und Protektion bei den hochmögenden Herren. Pfitzner sagt mit Recht, daß dadurch eine Unmenge Künstler verdorben worden sind. In der Not des Kampfes ums Dasein geht der Charakter nur dann nicht verloren, wenn er ungewöhnlich stark und durch das Leben bereits gefestigt ist. Die Jungen sind der Versuchung, den Schwindel mitzumachen, fast ausnahmslos zum Opfer gefallen. Pfitzners Buch gibt ein erschütterndes Bild von den Verwüstungen, die unter dem Beifall des größten Teils der Presse auf dem Gebiete der Kunst in den letzten Jahren angerichtet worden sind. Daß Berlin auch auf diesem Gebiete, wie auf dem jeglicher Korruption, die Führung hat, ist bezeichnend genug! Dort hat man ja seit Jahrzehnten im Schauspiel den genialen Männern zugejauchzt und tut's noch, die die großen Dichter der Weltliteratur benutzten, um sich selbst in Szene zu setzen, und fand es herrlich, wenn ein Shakespeare oder Schiller in usum Berolinae W. auf den Kopf gestellt wurde. Dort werden ja die Regisseure groß, die „sich keinen Witz verkneifen" können und mit Kunstwerken verfahren wie Jongleure im Zirkus.

Für die Art, wie diese Verstümmlungen dann in der Presse beweihräuchert wurden und werden, und überhaupt für einen großen Teil der modernen Musikschriftstellerei hat Pfitzner das schöne Wort „Edelquatsch" geprägt. Wäre ich der Herausgeber einer Musikzeitung, würde ich unter dem Titel „Edelquatsch" eine ständige Rubrik einführen, für die ich mir von meinen Lesern Beiträge aus anderen Zeitungen erbitten würde, um sie mit voller Namensnennung der Autoren abzudrucken. Durch diese Anprangerung könnte man vielleicht denen, die von „neuem

Klangwillen", „neuem Formwillen", „neuem Urerlebnis" überfließen, etwas mehr Vorsicht bei der Produktion von Edelquatsch angewöhnen. Pfitzner zitiert auf S. 277 Sätze, wie: „Das übermenschliche Erleben zeugt das Über-raumempfinden. Das ist die Erkenntnis, daß es keinen Raum gibt. Deshalb ist die Musik im Sinne Bachs erst möglich geworden nach der Geburt des Ich." Leider nennt er nicht den Verfasser. Wäre es nicht schön, wenn aus Zeitungen, die ihre Leser mit solchem Gerede füttern, unter der Rubrik „Edelquatsch" monatlich die kräftigsten Proben mit Namensnennung ans schwarze Brett kämen?

Durch törichte Schlagworte, die fast alle mit „neu" beginnen, ist in den Köpfen denkunfähiger Musiker oder Musikliebhaber in den letzten Jahren solche Verwirrung angerichtet worden, daß zunächst einmal die Hohlheit und Lächerlichkeit dieser Phrasen im grellsten Licht gezeigt werden muß. Im politischen Leben gab und gibt es Hunderttausende, die nach dem Wahlspruch leben: „Deutschland mag zugrunde gehen, wenn nur die Republik gerettet wird!" Im Musikleben heißt es bei den ähnlich Eingestellten: „Die Musik mag zugrunde gehen, wenn nur die Atonalität gerettet wird", und: „Beethoven und Mozart mögen zum Teufel gehen, wenn nur der neue ‚Bühnenbildner' siegt".

Das liegt alles auf einer Linie! Das ist die gleiche Verwirrung, die nicht weiß, was der Oberbegriff, was die Voraussetzung, was die Grundlage ist und bleiben muß. Auf dem Wege, diese Verwirrung, diese Geisteskrankheit zu beseitigen, ist Hans Pfitzners Buch einer der wichtigsten Helfer. Für diejenigen, die mit der Geisteskrankheit Geschäfte machen und von der Verwirrung der Geister ihr Dasein fristen, ist Pfitzners Buch natürlich höchst unangenehm. Ist ihr Edelquatsch als solcher erkannt, schwimmen ihnen die Felle fort. Gibt es wieder geistige Autoritäten, dann wird nicht mehr jeder „Kulissenschiebersäugling" sich an Wagner vergreifen und unter dem bewundernden Gestammel seiner „Neu"-linge Kunstwerke schänden dürfen. „Die Unterscheidung alt und neu kenne ich nicht — die wechselt alle halben Jahre —, ich unterscheide gut und schlecht." Wer diesem Worte Pfitzners zustimmt, lese sein Buch und trete dafür ein!

Von Amt und Würde der Kritik.

Eine grundsätzliche Betrachtung.

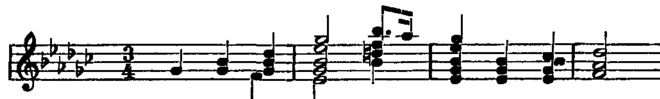
Von Walter Abendroth, Berlin.

„Böse Beispiele verderben gute Sitten" heißt ein bekanntes Sprichwort; eines von den wenigen, die wirklich unumstößliche Wahrheiten aussprechen. Deswegen besteht nicht nur ein Recht, sondern eine Pflicht, das böse Beispiel an den Pranger zu stellen, um die guten Sitten, wo sie etwa noch vorwalten oder wo man sie vor dem gänzlichen Verfall bewahren will, zu festigen.

Kritik als berufliche Tätigkeit ist immer eine verantwortungsvolle Sache. Ihr berechtigtes Amt zu erfüllen und ihre Würde zu wahren wird ihr gewiß nicht immer leicht gemacht; für gewöhnlich wird sie von den Gelobten respektiert, von den Getadelten beschimpft. Wie oft geschieht es, daß ein ungünstig Beurteilter vom Kritiker sagt: „Der soll es doch erst einmal ebenso gut machen, wie ich." Das ist natürlich eine unsinnige Forderung, die von absoluter Verkennung aller Voraussetzungen zeugt. Und doch: die Forderung hat soviel subjektiv Berechtigtes, soviel psychologisch Begründetes, daß der Kritik daraus die Nötigung erwächst, in ihrer Absicht mindestens unter allen Umständen untadelig und unangreifbar zu sein, ihres Amtes mit strengster Sachlichkeit zu walten und ihre Würde in der moralischen Makellosigkeit zu ersehen. Das ist eigentlich eine Binsenwahrheit, von der man nicht annehmen sollte, daß darüber noch Worte zu verlieren wären. Aber sie wird — zur Schande und zum Schaden der Kritik — häufiger vergessen, als verzeihlich wäre.

Vor mir liegt die Beſprechung der Aufführung eines Pfitznerſchen Werkes, die in der Eſſener „Volkswacht" vom 22. IV. 30 zu finden iſt und Dr. Hanns Froembgen zum Verfaſſer hat. Indem ich ſie hier zur Begutachtung ſtelle, enthalte ich mich durchaus einer eigenen Parteinahme hinſichtlich der Beſprechungsobjekte. Es liegt mir nur daran, auf das ſchlechte Beiſpiel hinzuweiſen, das in ihr durch die zugrundeliegende Abſicht gegeben iſt.

Das in Frage ſtehende Werk betrifft „Die Roſe vom Liebesgarten", in einer als vorzüglich anerkannten Aufführung im Eſſener Opernhaus unter Felix Wolfes' Leitung. Ich kann mich hier nicht bei der Fülle von Unflat aufhalten, die Herr Dr. Froembgen in ſeinem Referat über den Meiſter und ſein Werk ausgießt; es iſt in Ton, Haltung, Urteil und Faſſung das Produkt eines kläglichen Geiſtes von hilfloſer Unterworfenheit unter modiſche Schlagworte und von ſchreckenerregender Sachunkenntnis. Dafür kann der Herr freilich nichts, und nicht das mache ich ihm zum Vorwurf. Hingegen iſt es die Abſicht, die Anprangerung verdient. Ich zitiere alſo die Worte, welche die Abſicht direkt zum Ausdruck bringen. „Hans Pfitzner iſt der Hugenberg der deutſchen Muſik. Daß beide die gleichen kulturpolitiſchen Ideale haben, iſt dabei nicht einmal das Weſentliche. Sie haben beide die gleiche ignorante Unduldſamkeit gegenüber allem, was Gehirn und damit anderer Anſicht als ſie iſt. Sie haben beide die Eigenſchaft, ſtändig wütend zu ſein und für ihren kleinen, perſönlichen Irrtum die Menſchheit — verſteht ſich die moderne — haftbar zu machen. Nicht ſie haben Unrecht dem Jahrhundert gegenüber, ſondern das Jahrhundert ihnen gegenüber. Sie ſind beide verlorene Vertreter einer verlorenen Sache. (Sperrung vom Kritiker!) Sie ſind beide von der gleichen peinlichen Anmaßung aller Zuſpätgekommenen. Beide reklamieren für ſich ein Ideal der Vergangenheit, von dem ſie nicht einmal die Außenſeite verſtanden haben." — Zu wem ſagt der Schreiber das? — Zu den Leſern der Eſſener „Volkswacht", von denen er weiß, daß ihnen Pfitzner durch die bloße Zuſammenſtellung mit Hugenberg ſozuſagen ein parteipolitiſcher Pflichtfeind ſein wird. Dann aber will er ſeinen Leſern weismachen, Pfitzner habe ſein Themenmaterial aus Wagners Muſikdramen bezogen. Ein Beiſpiel anzuführen iſt er zwar nicht in der Lage, aber er weiß, daß der heutigen politiſchen Parteiterminologie linker Orientierung auch Wagner ein verdächtiger Begriff iſt. Jetzt aber kommt das übelſte Stück der Beſprechung, das ſeinen Verfaſſer als einen bewußten Falſchſpieler entlarvt! Herr Froembgen ſchreibt: „daß er (Pfitzner) überdies mit dem Erbfeind Puccini ein ganzes Thema faſt wörtlich gemein hat, ſei nebenher erwähnt. Wenn die Könige bauen, haben die Kärrner zu tun". Das heißt doch auf deutſch: auch von Puccini hat Pfitzner geſtohlen. Aber auch das iſt keineswegs des Herren ehrliche Meinung. Auf eine an ihn privatim ergangene Anfrage um Angabe jenes „nur nebenher erwähnten" Puccini-Diebſtahls ſah er ſich nämlich genötigt, zu erwidern: „das fragliche Thema, das Pfitzner mit Puccini in der „Roſe vom Liebesgarten" gemeinſam hat, iſt bei Puccini in der „Butterfly" I. Akt, Duett Linkerton-Sharpleß. Leider habe ich im Augenblick keinen Klavierauszug zur Hand, um Ihnen die Seitenzahl angeben zu können. Es iſt das fanfarenartige Motiv auf dem Text „America for ever".



Bei Pfitzner kommt es mehreremale leitmotiviſch im zweiten Bild bei der Sternenjungfrau vor. Natürlich in ganz anderem Sinne. Um ein Plagiat handelt es ſich nicht" (Sperrung von mir), „da die ‚Roſe' früher als die ‚Butterfly' erſchien. Andererſeits Puccini ſie kaum gekannt haben dürfte". — Alſo war die ganze Heranziehung des Namens Puccini mitſamt dem geflügelten Wort von den Königen und Kärrnern eine bewußte Irreführung der öffentlichen Meinung mit dem Zwecke fernerer Herabſetzung, die Herr Froembgen als Muſikreferent der Volkswacht in Bezug auf einen „rechtsgerichteten" Künſtler ſeinen Leſern ſchuldig zu ſein glaubte. Pfui Teufel!

Ich denke, dieser Fall genügt, um zu zeigen, wie gröblich Amt und Würde der Kritik überschritten und verletzt werden können, wie wenig Kritik bisweilen um ihren guten Ruf, um ihre Vertrauenswürdigkeit besorgt ist. Sachliche Kritik — als Mitarbeit am Werke der Kultur und Kunst — ist Pflicht; sie kann und wird oft irren — Irrtum ist wieder gut zu machen; wenn nicht anders, so berichtigt ihn die Zeit. Aber das Recht, Kritik zu üben, verleiht allein die lautere Absicht. Wo diese fehlt, ist Kritik nichts als Anmaßung, ein leichtfertiges Vergehen an der Lebenskraft des Künstlers, der sein Bestes zu geben bestrebt ist und damit wahrlich oft nicht wenig gibt!

* * *

Um Mißverständnissen — besonders absichtlichen und willkommenen — vorzubeugen, möchte ich diese Betrachtungen nicht beschließen, ohne festgestellt zu haben, daß, Gott sei Dank, das Gros der deutschen Kritikerschaft die Kritik der Kritik nicht zu scheuen braucht. Im Allgemeinen bewahrt unsere Musikkritik ein erfreuliches Maß von Sachlichkeit und hat über alle Parteien hinweg, in Angelegenheiten der Kirchenmusik z. B. auch über die konfessionellen Irrungen hinweg, das Beste der gemeinsamen Sache der Musik im Auge. Natürlich werden die kritischen Meinungen, Bejahung und Verneinung künstlerischer Erscheinungen selten oder nie einmütig ausfallen. Aber gerade die Verneinung muß sich von jedem Versuch freihalten, das Leser-Publikum gegen den abgelehnten Künstler, sei es mit Heranziehung mentaler oder parteipolitischer Beeinflußungsmittel, persönlich einzunehmen.

Diese Kritik der Kritik möge also verstanden werden als begründet durch die Überzeugung, bestehende gute Sitten durch Hinweis auf böse Beispiele wahren zu müssen. Darum lege ich Wert darauf, in diesen Zeilen als Kollege gesprochen zu haben, der sich durch solche Vorkommnisse geniert fühlt und Gleiches von der kritischen Allgemeinheit voraussetzt.

Siegfried Wagner.

† 4. August in Bayreuth.

Von Alfred Heuß, Gaschwitz b. Leipzig.

Siegfried Wagner gestorben! Ich glaube, daß dieser Tod jedem einen Stoß im Herzen gegeben hat, mochte er sich zu Richard Wagners Kunst und zu Bayreuth im besonderen stellen, wie er will. Eine heute fast verborgene Quelle in seiner Seele meldete sich: der einst bei allen Völkern wirkende Glaube an den Adel der Geburt, an den Träger eines großen, berühmten Namens als denjenigen, der wie keiner berufen scheint, das Erbe eines hehren Vermächtnisses nicht nur getreulich zu verwalten, sondern es auch „zu erwerben, um es zu besitzen", d. h. mit neuer Kraft zu erweitern. Denn um Beides ging es bei der Fortführung des Bayreuther Gedankens, der Bayreuther Festspiele, und zwar, nach dem Krieg, zu allem hin in einer gründlich veränderten Zeit. Und nur bei zwei Werken konnten sich die Vollstrecker von Richard Wagners Willen, Cosima und Siegfried Wagner, auf Bayreuther-Überlieferung berufen, dem „Ring des Nibelungen" und „Parsifal". Alles andere, vor allem die drei Werke der Dresdner Zeit, konnte, durfte und mußte neu geschaffen und gerade an ihnen gezeigt werden, daß erst jetzt Richard Wagners künstlerische Absichten zur Verwirklichung kamen und auch die besten Repertoire-Theater sich dieser Aufgabe nicht gewachsen gezeigt hatten. Und dieser Beweis ist, mochte es gelegentlich auch einige Fehlgriffe absetzen, glänzend erbracht worden. Es offenbarte sich dabei aber auch, daß die Welt zunächst Cosima Wagner, dann aber, nach ihrem schon vor Jahrzehnten erfolgten Zurücktreten, Siegfried Wagner allein als dem Verwalter und Neugestalter der Festspiele jenen Glauben, jenes Vertrauen

entgegenbrachte, die ſich auf jenes dem Menſchen vielleicht doch eingeborene Gefühl gründet, das im blutverwandten Erben, ſonderlich wenn er ſich von höchſter Verantwortung getragen fühlt, den innerlich gegebenen Vollſtrecker eines großen Vermächtniſſes ſieht.

Wenn er ſich von höchſter Verantwortung getragen fühlt! Das war bei Siegfried Wagner der Fall. Er hat Bayreuth bis zum Letzten gedient, in jener Treue, die gerade mit dem Bayreuther Gedanken in ſeiner tiefſten Tiefe verbunden iſt, er hat ihm mit einer Treue gedient, die das eigene Leben an die zweite Stelle ſetzt, wodurch er ſich als ein Vertreter jener Schillerſchen Lehre erwieſen hat, die da heißt, daß nicht das Leben der Güter höchſtes ſei. Wiſſen wir doch, daß Siegfried ſich in dieſem Feſtſpieljahre im Dienſte der von ihm und in ihm vertretenen Sache aufgerieben hat.

Nunmehr rückblickend auf ſein beſchloſſenes Leben, können wir wohl ſagen, daß dem ganz anders hätte ſein können. Als Siegfried Wagner ſich ſelbſt als Komponiſten, als ſchaffenden Künſtler entdeckte, hatte er, ſo er an ſich glaubte — und daran zu zweifeln, liegt nicht der mindeſte Grund vor —, das Recht, in erſter und ſogar einziger Linie an ſich ſelbſt, an ſein eigenes Werk zu denken. Das hätte zur Folge gehabt und ſogar dazu führen müſſen, daß Siegfried bei ſeinem ganz anders gearteten und auf andere Seiten deutſchen Weſens hinzielenden Schaffen, dem einer deutſchen Volksoper in geläutertem Lortzingſchen Stil, ſich nachdrücklich, und mit den Jahren immer nachdrücklicher, von Bayreuth, vom Werke ſeines Vaters getrennt hätte, um einzig und allein dem nachgehen zu können, was in ſeiner eigenen Seele lebte und nach Geſtaltung drängte. Wer Siegfried Wagners erſtes und urſprünglichſtes Werk, den „Bärenhäuter", und zwar in ſeiner Zeit, am Ende des letzten Jahrhunderts, kennen gelernt hat, konnte vielleicht gerade deshalb an ihm Anſtoß nehmen, weil hier ein ganz unverbildeter und ſogar ungehobelter, burſchikoſer, weiterhin aber auch ganz unpathetiſcher Volkston als etwas gerade damals ungewohnt Neues dem Hörer entgegenklang, ein Ungewohntes und Neues auch im Hinblick auf Humperdincks, Siegfrieds Lehrer, Märchenoper „Hänſel und Gretel". Hier ſtößt man auf kultivierteſte Wagner-Nachfolge in Anwendung auf das Märchen, beim jungen Wagner aber, trotz mancher Anklänge, eigentlich ganz und gar nicht, ſondern ungeſchminkte Volkstümlichkeit holzgeſchnittener Art tritt einem entgegen. Und es wird denn wohl ſo ſein, daß Siegfried erſt bei der immer ſtrengeren und beinahe ausſchließlichen Beſchäftigung mit den Werken ſeines Vaters, die ihm der Feſtſpielgedanke auferlegte, immer mehr in den Schatten des Titanen gelangte und aus dieſem Grunde ſein zwar viel beſcheideneres, aber doch urſprüngliches Talent nicht zu jener eigenen und vollen Entfaltung gelangen laſſen konnte, die das Erſtlingswerk verſprach. Man wende nicht ein, daß auch andere, berühmte Komponiſten Kapellmeiſter geweſen ſind und ſich gerade auch mit Wagner nachdrücklich zu beſchäftigen hatten. Abgeſehen davon, daß jeder von ihnen Wagner ſeinen reichlichen Tribut gezollt hat, hatten ſie ein Gegengewicht in verſchiedenartigſten Werken des Spielplans, ſtanden ferner mit dem zeitgenöſſiſchen Schaffen in unmittelbarſter Fühlung. Siegfried ſah ſich aber in die für einen Komponiſten mißliche Lage verſetzt, ſich ſozuſagen fortwährend in die Werke eines einzigen und zu allem hin ganz anders gearteten Meiſters von gigantiſcher Höhe zu vertiefen, und zwar nicht nur vom Standpunkt des Kapellmeiſters allein, ſondern auch dem eines ebenſo ſelbſtändigen wie treuſachlich ſich bindenden Spielleiters. Was dies heißt, hat man Siegfried Wagner wohl nie ſo eigentlich nachgefühlt, ſo nahe es ſchließlich auch liegt. Und hierin liegt auch ſeine Tragik als Komponiſt, weit weniger darin, der Sohn eines großen Vaters zu ſein, mit dem er ſchließlich doch nur immer deshalb verglichen wurde, weil er ſeine Tonſprache nicht grundſätzlich von der ſeines Vaters zu trennen wußte, und zwar ſicherlich aus dem angegebenen Grund. Um der Erhaltung des Erbes von Bayreuth willen iſt uns höchſtwahrſcheinlich jener neuzeitliche Lortzing verloren gegangen, den wir heute und auch ſchon früher denkbar notwendig gebraucht hätten. Darin liegt Schickſal, ſchickſalvolle Tragik, wenn wir uns auch bewußt ſein dürfen, daß das letzte Wort über Siegfrieds dreizehn Bühnenwerke noch keineswegs geſprochen iſt.

So hat Siegfried sein Leben denn doch wohl in zwiefachem Sinn für Bayreuth dahingegeben. Groß war das Opfer, heilig das Vermächtnis, groß und einzig die Ehre, es zu verwalten, sehr schwer aber die Aufgabe, der eingegangenen Pflicht zu genügen. Eine entscheidende Rolle spielte da vor allem die Frage, wie die Überlieferung möglichst treu bewahrt und doch in Einklang mit den Forderungen einer in Geschmack und Stil sich ändernden Zeit gebracht werden könne. Hier heißt es denn auch darüber sich klar zu sein, daß die Wagnersche Zeit in Fragen des Geschmacks einen noch nie dagewesenen Tiefstand aufwies und das damalige Bayreuth sich wenigstens auf diesem Gebiet tributpflichtig zeigen mußte. Und weiterhin darf nie vergessen werden, daß gerade Wagner mit der Aufführung des „Rings" im Jahre 1876 ganz und gar nicht zufrieden gewesen war und wiederholt schrieb, das nächste Mal müsse es anders und besser gemacht werden. Für das nachwagnersche Bayreuth gab es also in allerlei Fragen sehr viel zu tun, es waren Überlegungen anzustellen, die ebenso schwierig wie gefährlich waren. Und tatsächlich hielt weder Frau Cosima noch vor allem Siegfried starr am Überkommenen fest, wenn es selbstverständlich manche Stimmen gab, die da verlangten, es müsse viel weiter gegangen werden. Hier die richtige Mitte einzuhalten, sich nicht gegen innerlich berechtigte Forderungen der Zeit zu verschließen und doch dem Wertvollen der Überlieferung treu zu bleiben, das ergab Schwierigkeiten, von denen kaum einer der Außenstehenden die nötigen Vorstellungen sich macht. Man darf aber wohl sagen, daß Bayreuth in fortschrittlichem Geiste erhaltend war, was ein charaktervolles Ablehnen von Modeströmungen einschließt. Aber nochmals, welche Schwierigkeiten, hier immer zu scheiden und möglichst das Rechte zu erkennen. Schien dieses gefunden, so wurde selbst vor Kühnheiten nicht zurückgeschreckt. Eine solche war es z. B., eine Isidora Duncan in der Venusbergszene auftreten und mit ihr die neue Tanzkunst in Bayreuth einziehen zu lassen, und wenn diesen Sommer ein berühmter ausländischer Dirigent, A. Toscanini — ich kenne ihn als Wagner-Dirigenten nicht — zu den Kapellmeistern gehörte, so zeigt dies klarer als alle Worte an, daß das Bayreuth Siegfried Wagners keinem einseitig deutschen Standpunkt huldigt und das Gute und Beste dort sucht, wo es zu finden ist, und sei es auch im Ausland.

Das Bayreuth nach dem Krieg ist denn überhaupt Siegfried Wagners eigentliche Schöpfung. Auch Bayreuth war verarmt, doppelt verarmt dadurch, daß gerade vor dem Krieg Wagners Werke frei geworden waren und man nunmehr finanziell ganz auf sich angewiesen war. Wie lag aber auch der deutsche Gedanke darnieder, welche antiwagnerischen Strömungen waren im Gange! Daß gerade in diesem schwierigsten Jahrzehnt deutscher Geschichte Siegfried Wagner den Mut nicht verlor, vielmehr mit einer Tatkraft an die Aufbauarbeit herantrat, die an die seines Vaters erinnert, Konzertreisen selbst in Amerika machte, um das nötige Geld aufzubringen, die durch den Krieg zerrissenen und teilweise für immer zerrissenen Fäden wieder anknüpfte und neue band, und er nun durch ein geglücktes Wiederaufnehmen der Festspiele gerade auch dem Ausland zeigte, daß Deutschland an eine neue Zukunft glaube, das wird und darf ihm die deutsche Musik nie vergessen, gehört es doch zum Erhebendsten und Stärksten in diesem ganzen verwirrenden und verwirrten Jahrzehnt deutscher Kunst und Geschichte. Bayreuth ist in dieser Zeit ein Pol gewesen, ein Pol auch im Hinblick auf die Kunst Richard Wagners im besonderen, die in einer noch nicht dagewesenen Art zu Boden gedrückt werden sollte. Und gerade jetzt, wo diese Kunst das Schwerste bestanden und immer sichtbarer einer neuen Zukunft entgegenschreitet, gerade jetzt entsinken dem Hüter und Mehrer des Bayreuther Erbes die unermüdlichen Hände. Auch dies ist Tragik. Er sah die Zeit einer erneuten Weltgeltung der Wagnerschen Kunst noch herankommen, erlebt hat er sie nicht. Indem er sie aber herbeiführen half, gab er zugleich dem neuen Bayreuth jene feste Grundlage, die mit Bestimmtheit annehmen läßt, Deutschlands leuchtendste Kunststätte werde trotz Wagners allzufrühem Tode in hehrer Kraft und Schönheit weiter blühen. Das wär' auch dieses Siegfried höchster Lohn.

Bayreuth 1930.

Von Robert Boßhart, Bayreuth.

Festlich strahlend haben sonst die Tage der Bayreuther Festspiele ihren Anfang genommen. — Dieses Jahr war es anders. Siegfried Wagner war einige Tage vor Beginn der Aufführungen zusammengebrochen. — Man befürchtete das Schlimmste. Und diese Furcht legte sich wie ein Schatten auf alle, die von der Tatsache dieser Erkrankung unterrichtet waren. —

Man fühlte auch oben auf dem „Hügel", daß der Mittelpunkt fehlte. Man vermißte schmerzlich den Sohn des Meisters, obwohl dieser in seiner großen Bescheidenheit nie auffallend hervorgetreten ist.

Der Tod Cosimas am 1. April d. J. rief Siegfried Wagner von Mailand, wo er in der Scala den „Ring" dirigierte, unerwartet zurück. Es war ein harter Schlag für Siegfried, seine unvergeßliche greise Mutter zu verlieren. — Die Proben zu den Festspielen forderten gerade dieses Jahr ungewöhnliche Spannkraft; denn „Tannhäuser" in so vollendeter Weise neu zu inszenieren, verlangt ein Höchstmaß von Konzentration und Arbeitsleistung. — Daneben blieb selbstverständlich der Ärger nicht aus, und so kam es, daß Siegfried Wagner nach einer der letzten Proben physisch zusammenbrach.

Das Werk war einstudiert. . . . Sein Vermächtnis. . . . Denn nicht volle drei Wochen später, am 4. August, ist er seinem Leiden erlegen. — Bayreuth hat seinen Hüter verloren. Die Stadt ist schwarz beflaggt. Und die ganze Bevölkerung nimmt Anteil am Hinscheiden des Sohnes von Richard Wagner.

Oben auf dem Hügel aber tönt und rauscht es weiter. — Und die „Tannhäuserklänge" werden dem in lichterer Sphäre Erwachten als erster Gruß Bayreuths begegnen.

Siegfried Wagner hat sich mit dieser letzten Tat, der Neu-Einstudierung des „Tannhäuser", ein Denkmal in den Herzen aller gesetzt, denen es vergönnt war, diese Aufführung zu sehen.

Und es ist in der Tat so: „Tannhäuser", das ist dieses Jahr — Bayreuth. — Vor 26 Jahren wurde er zum letztenmal hier aufgeführt. Damals studierte die Duncan das Bacchanale ein; diesmal war es Rudolf von Laban, der diese schwierige Aufgabe zu lösen hatte. — Wenn man die Bühnenbilder von damals betrachtet und sie mit den heutigen vergleicht, staunt man über die Wandlung. — Überall der Zug zur Vereinfachung, zur Verinnerlichung und Monumentalität.

Ein Beispiel: Elisabeth im dritten Akt vor dem Heiligenbild. — Das Bild versenkt in einen Fels. Sie selber in einen faltigen Mantel gehüllt, der die Farbe des Gesteines trägt. — Kaum daß sie sich von ihrem Hintergrund abhebt. Wie zu Stein erstarrt in namenlosem Schmerz ist sie vor dem Bildnis hingesunken. —

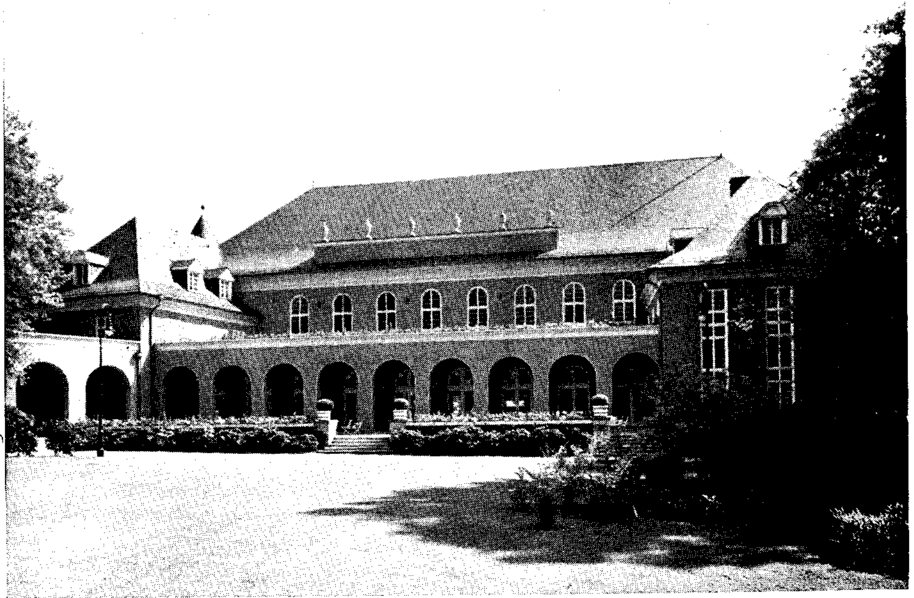
Der zweite Akt: ein grandioser dramatischer Aufbau, eine Steigerung bis zum Schluß, die Möglichkeiten des Theaters bis an ihre äußersten Grenzen getrieben und erschöpft. Das ist nicht mehr Theater, nicht mehr Bühne: das ist Drama des Lebens, unmittelbarstes ergreifendes Symbol, und wenn Elisabeth am Schluß dieses Aktes ganz links isoliert steht, die Sängerfreunde Tannhäusers diesen umringen und bestürmen:: „Mit ihnen sollst du wallen, zur Stadt der Gnadenhuld", dann wird es einem mit einem Schlag klar: Das ist nicht mehr Elisabeth, die dort steht, nicht eine Sterbliche, — das ist Tannhäusers unsterbliche Seele, das ist eine Heilige. — — Jeder ahnt, weiß das, und dieses Wissen steht über allem Intellekt, wird spontan vermittelt durch die genial aufgebaute regietechnische Komposition Siegfried Wagners.

Nie haben wir so stark wie im „Tannhäuser" den Sohn Richard Wagners am Werke gespürt und nie haben wir das Werk so erlebt. — Nie war der unmittelbare Herzschlag des

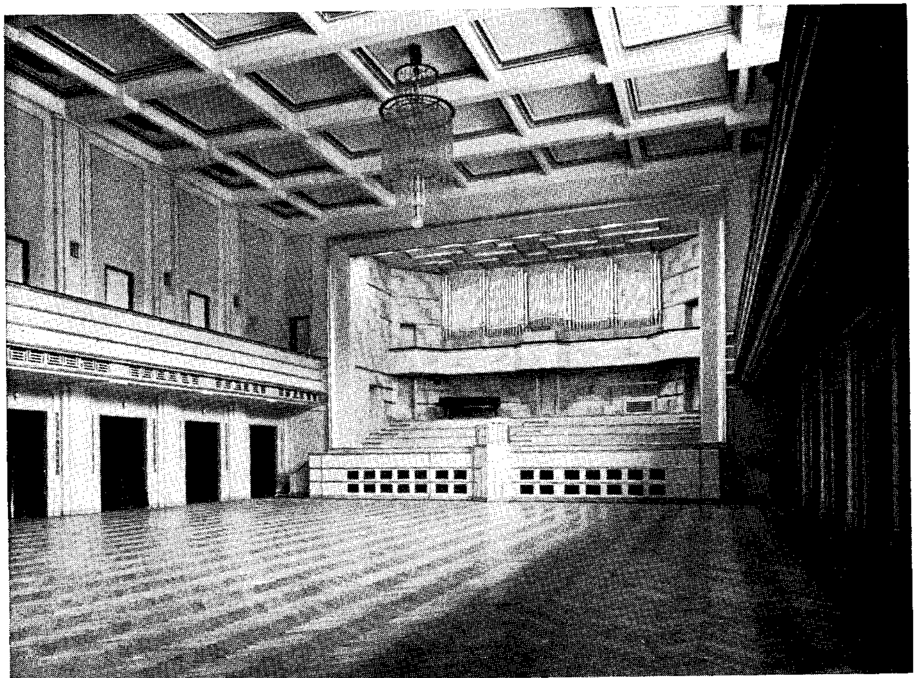


Siegfried Wagner

† am 4. Auguſt 1930



Bad Pyrmont: Das neue große Konzerthaus (Parkſeite)



Bad Pyrmont: Der neue Konzertſaal

Werkes so vernehmlich an unser inneres Ohr gedrungen. — Es ist ein neues Werk geworden, indem es eine Aufführung erlebte, die seiner würdig war. —

Man erkannte: Da, wo Siegfried Wagner ganz neu schaffen konnte, wo ihm die äußeren Mittel gegeben waren, seine Intentionen zu verwirklichen, da vermochte er auch ganze Arbeit zu leisten, ein Siegfriedsschwert zu schmieden. — Vom „mystischen Abgrund" herauf ertönte die Musik in kongenialer Auslegung und schloß sich mit dem Spiel auf der Bühne zu einem unerhörten Ganzen zusammen. Toscanini, der Meister der Übergänge, dirigierte so, daß man sich unwillkürlich immer wieder sagt: so hat es Richard Wagner gewollt. — Man hört plötzlich Stellen, die sonst nie geklungen hatten, oder wo man glaubte, darüber hinweghören zu können. — Plötzlich erkennt man die Größe des Vorspiels zum dritten Akt, begreift man die Mystik des im wundervollsten Piano gesungenen Chores der jüngeren Pilger am Schlusse.

Kristallklar steht jede Phrase, jede Note da, und doch rauscht alles zusammengehalten wie in einem feurigen Strom. Nichts — aber auch kein Takt — ist konventionell dirigiert oder Routine; alles lebt und — lebt aus dem Geiste des Schöpfers, Richard Wagners. —

Die Bühnenbilder von Söhnlein unterstützen die Intentionen des Regisseurs in jeder Weise. Man kann oft anderer Meinung sein, so z. B. über die organisch nicht motivierte Brücke im 1. Akt, die dem Regisseur aber unbegrenzte Möglichkeiten bietet und im Verlauf des Spieles lebendig wird und notwendig bedingt erscheint. Auf jeden Fall sind die Bilder in ihrer Einfachheit und Eindringlichkeit überzeugend gestaltet.

Dir harmonische Farbenpracht der von Daniela Thode entworfenen Kostüme sucht ihresgleichen und feiert im zweiten Akt Triumphe.

Das Ganze aber ist eine echte Bayreuther Leistung, wo nicht das Einzelne, sondern der Geist des Ganzen ausschlaggebend ist. — Und dieser Bayreuther Geist ist ungleich mehr als Theater.

Das erlebte man auch im Bühnenweihfestspiel „Parsifal", dessen Hüter Dr. Karl Muck ist. — In Gegensatz zu Toscanini baut er seine musikalische Nachschöpfung immer wieder neu auf. Man wird bei Muck keine zwei Vorstellungen hören, die gleich wären. Wenn auch alles hier aufs Feinste ausgebaut und klargestellt wird: das Werk gestaltet sich jedesmal in der Seele seines Interpreten neu.

Wer einmal von Muck das Vorspiel zum 3. Akt des „Parsifal" gehört hat, mit dem die Routiniers unsrer Opernbühnen so ganz und gar nichts „anzufangen" wissen, der hat erlebt, was ein geistiger Dirigent ist und was für einer Sphäre die „Parsifal"-Musik entstammt. — Diese Gliederung und Phrasierung ist nicht eine mit dem äußeren Ohr gewollte und gehörte: sie bedeutet das Ein- und Ausatmen der Seele.

Leider steht im „Parsifal" dieser vollendeten musikalischen Gestaltung keine einheitliche szenische zur Seite, wie dies im „Tannhäuser" der Fall war. Das liegt daran, daß „Parsifal" in seinen Bildern die stilistisch unmöglichsten Dekorationen vereinigt, weil bisher noch Geld und Zeit gefehlt haben, die ungeheure Aufgabe zu lösen, dem „Parsifal" würdige Bühnenbilder zu schaffen. — Das Beste an der jetzigen Ausstattung ist der Gralstempel. — Alles andere, besonders die Blumenaue und der ganze zweite Akt, hat mit dem Geiste des Werkes nicht viel zu schaffen. — Und was viele als glückliche Neuerung priesen: die vielfarbige wechselnde Scheinwerferbeleuchtung für die Blumenmädchen, muß uns als der Schönheit dieser Szene völlig unangemessen erscheinen.

Diesen Nöten würde nur eine völlig neue und einheitliche Inszenierung abhelfen, die, wir sind überzeugt davon, uns Siegfried Wagner sicherlich geschenkt hätte, wie er uns diesen unvergeßlichen „Tannhäuser" schenkte. Denn er blieb nie stehen, ruhte nie aus. Das beweisen auch wieder die szenischen Veränderungen im „Ring des Nibelungen". — Ob je ein vollendeter „Ring" auf der Bühne erscheint? —

Nach der Ansicht mancher „Prominenten" ist diese Tat bereits getan in Dresden, wo Brünnhilde in einer Art Motorradhose von Wotan Abschied nimmt. — Wenn man glaubt, dadurch

einem Werke einen Dienſt zu erweiſen, daß man alles „anders" macht, als es ſein Schöpfer haben wollte, und nicht darnach frägt, ob es auch beſſer ſei, dann irrt man ſich gewaltig. Aber fragt ſich denn der „moderne" Bühnenbildner und Regiſſeur wirklich, wie er dem Werke helfen kann? — Wer das glaubt, iſt ein Tor. Heute gilt es vielmehr in erſter Linie ſich ſelbſt zu inſzenieren, mag das Werk dabei auch in ſein Gegenteil entſtellt werden. — Im Falle Wagner wird dieſe Taktik beſonders angewandt — und hat auch „Methode".

Denn wir leſen es immer wieder: Wagner wird noch „viel zu viel aufgeführt". — Um dem abzuhelfen, wird er ſo entſtellt, daß von Wagner nichts mehr übrig bleibt. Die Folge davon: das Publikum geht nicht mehr in die Vorſtellungen, wo es hoffte, Wagner zu finden, und zu ſeiner Enttäuſchung irgendeinen „berühmten" Bühnenmaler oder Regiſſeur fand. — Vielleicht iſt das mit ein Grund, warum „Bayreuth" dieſes Jahr völlig ausverkauft iſt, und ich kenne einfache Menſchen, die mit größten Opfern nach Bayreuth fuhren, nur um Wagner „unentſtellt" zu erleben. —

Die deutſche Seele ſucht Wagner und wird ihn immer ſuchen, weil ſie in ihm ſich wiederfinden kann.

Die techniſchen Errungenſchaften der letzten Zeit haben natürlich auch auf der Bayreuther Bühne ihre Anwendung gefunden und kommen da vor allem in einer ganz neuartigen und ſtark belebten Beleuchtung zum Ausdruck. Im „Tannhäuſer" ſind auf dieſe Weiſe herrliche Wirkungen erzielt worden. Ich erinnere nur an den letzten Akt, an den Abgang Eliſabeths im Mondſchein und an die nun folgende zunehmende Verfinſterung des Hintergrundes und der Wartburg. — Das iſt die „Todesahnung", von der Wolfram ſingt, und die auf der Bühne ſo eindrucksvoll geſtaltet iſt, daß ſie ſich dem Zuhörer unmittelbar, ohne alle Reflexion mitteilt. — Neben dieſen ganz künſtleriſch ausgearbeiteten Lichtwirkungen im „Tannhäuſer" ſtehen nun freilich, wie ſchon erwähnt, ſolche von einer Unbekümmertheit, die das Auge und den guten künſtleriſchen Geſchmack verletzten. Da iſt vor allem der „Parſifal" ſchlimm daran. Freilich iſt mit in Rechnung zu ziehen, daß z. B. die Bühnendekoration von Joukowski eben gar nicht für unſere neuzeitliche Beleuchtung gemalt iſt. — Die merkwürdige Mondlichtſtimmung, die beim Karfreitagszauber herrſcht, könnte man ſich ſonſt kaum anders erklären.

Auch im „Ring" ſtehen neben herrlich gelungenen Beleuchtungsſtimmungen ſolche, die die ganze Bühne zerreißen und dem Zuſchauer jede Illuſion nehmen, und der meiſtens in Falten liegende Rundhorizont tut ein übriges, um dem Zuſchauer oftmals den künſtleriſchen Eindruck zu beeinträchtigen.

Wohltuend wirkt es, daß die Änderungen an den Bühnenbildern des „Ringes" alle auf Vereinfachungen ausgehen, und ſo ſind in dieſer Richtung ſchon auffallend gute Reſultate erzielt worden. Genannt ſei der 2. und 3. Akt der „Walküre". —

So ſchön aber z. B. das Bild der Nornenſzene wirkt, ſo läßt ſich der Nachweis für ſeine Berechtigung doch nicht erbringen, und zwar muß ſich die Nornenſzene aus inneren und äußeren Gründen auf dem Walkürenfelſen abſpielen. Das Schließen des Vorhanges zwiſchen dieſer erſten und der Brünnhilde-Siegfried-Szene beeinträchtigt zudem erheblich die Wirkung dieſer unvergleichlich ſchönen Übergangsmuſik.

Es wäre aber verfehlt, aus dieſen Unvollkommenheiten den Schluß zu ziehen, daß Bayreuth und ſein nun nicht mehr unter uns weilender Hüter, Siegfried Wagner, ohne Ehrfurcht an das Werk des großen Meiſters tritt. — Man muß im Gegenteil bewundern, was im ganzen geleiſtet wird, und den Willen anerkennen, der verſucht, den ungeheuren Schwierigkeiten zum Trotz, dem großen Werk die würdige Stätte zu bereiten.

Wo iſt in Deutſchland — außer Bayreuth — noch ein Zentrum zu finden, wo deutſche Kultur (und nicht nur Ziviliſation) lebendigenAusdruck erhält? — Nirgends!

Und deſſen wollen wir uns bewußt ſein. Deſſen ſollten ſich auch die Künſtler bewußt ſein, die in Bayreuth mitarbeiten. — Sie, wie die Leitung müſſen wiſſen, worum es in Bayreuth geht. — Es gäbe dann keine Haupt- und Nebenrollen mehr und wir hätten in dieſer Be-

ziehung nicht Enttäuschungen zu erleben, wie sie uns dieses Jahr widerfuhren. (Ich denke da z. B. an den zweiten Akt der „Götterdämmerung".)

Neu war Elmendorff als Ringdirigent. Aber seine Leistung war die eines Künstlers, der sich ganz in das monumentale Werk eingelebt hat, und so steigerte er seine Auslegung der vier Partituren in ungeahnter Weise. Nie habe ich z. B. die Nornenszene so herrlich ausgeglichen gehört wie unter Elmendorff. — Aber auch der Sinn für die große architektonische Linie der einzelnen Werke offenbarte sich in seiner Gestaltung immer wieder und von Werk zu Werk stärker.

Große Eindrücke vermittelten auch die Darsteller. Wenn man zum ersten Male einem vollendeten Parsifal begegnet, ist das schon „Glücks genug". — Gunnar Graarud, der unvergessene Tristan, singt dieses Jahr den Parsifal. Er wird uns ebenso unvergeßlich durch die Gestaltung dieser Rolle bleiben. Graarud ist ein echter Bayreuther. Er gestaltet alles von innen. Auch sein Gesang ist nie isoliertes Singen. Immer singt der ganze Mensch, der ganze Künstler. So schafft er mit seinem Parsifal eine vollkommene Neugestaltung. Man fühlt bei ihm unmittelbar, daß er die Gestalt geistig geschaut hat, und daß er nun dies Geschaute in jedem Ton, jeder Gebärde und jedem Schritt zum Ausdruck bringt. So sehr man bedauert, Graarud nicht als Tristan zu hören, so sehr ist man über das Geschenk beglückt, das uns dieser große begnadete Künstler mit seinem Parsifal macht.

Gestalten von gleicher Größe und Wahrheit schuf Nanny Larsén-Todsen mit ihrer Brünnhilde und Isolde, wobei die Götterdämmerungs-Brünnhilde in jeder Beziehung ihre hervorragendste Leistung ist und rein objektiv bewertet als Darstellung überhaupt eine der genialsten Bühnenschöpfungen bleiben wird.

Sie hat in Schorrs Wotan allerdings auch einen Gegenspieler, der ihr gewachsen ist und der eine in Gesang und Darstellung gleichermaßen reife Leistung mit seinen drei Gestaltungen des Gottes bietet. Wohl am tiefsten erschüttert Schorr in der Szene mit Erda im „Siegfried".

Neu für Bayreuth, aber ganz zu Bayreuth gehörend ist Gerhard Huesch, der einen unvergeßlich ergreifenden Wolfram sang und spielte und trotz der phänomenalen stimmlichen Leistung von Maria Müller eigentlich seelischer Mittelpunkt des Dramas wurde.

Leider blieb der Darsteller des Tannhäuser seiner Rolle fast alles schuldig, sonst wäre hier das Wunder geschehen: eine in allen Teilen ideale Aufführung wäre erreicht worden. — Viele hervorragende Künstler wären noch zu nennen, die zum Gelingen der Festspiele beitrugen. — Rüdels Chöre sind in ihrer unübertroffenen Art zu bekannt, als daß es nötig wäre, sie noch eingehend zu würdigen.

Einsam steht der Bayreuther „Tristan" da. Er war vor zwei Jahren in vollendeter Besetzung gegeben worden. Larsén-Todsen, Gunnar Graarud — Kipnis, Helm, Scheidl (und Bockelmann) — eine herrliche Besetzung. — Die Rolle des Tristan ist dieses Jahr an Melchior übergegangen, der durch seine Siegfriede bekannt geworden ist. — Aber Graarud ist im „Tristan" nicht zu ersetzen. Was er zu geben hat, ist mehr als eine große Stimme, die in den Höhenlagen glänzt. Er bringt die schicksalsmäßige Eignung und alle seelischen Vorbedingungen mit, die diese Partie erfordert. — Wann sehen wir Graarud wieder als Tristan in Bayreuth?

Siegfried Wagner ist in einem entscheidenden Moment abberufen worden, und vielleicht ist ihm viel Schlimmes erspart geblieben. Und kaum ist er tot, lesen wir schon in einem Berliner Blatt, daß natürlich kein Nachkomme Wagners für die Fortführung der Bayreuther Festspiele in Frage kommt.

Das ist zu deutsch: Bayreuth soll den eitlen Experimenten, die jetzt im ganzen Deutschen Reich an den Musikwerken deutscher Dramatiker unternommen werden, zum Opfer fallen. —

Siegfried Wagner hat, wie Cosima Wagner, zweiundzwanzig Jahre lang das Erbe Richard Wagners verwaltet. — Wir glauben und hoffen, daß Bayreuth bestehen bleiben wird und daß

ihm der rechte Führer zur rechten Stunde geschenkt wird. — Jede andere Nation würde sich zu einem solchen Denkmal ihrer Kultur beglückwünschen. Nur Deutschland im allgemeinen nicht. — Was ist denn noch im Deutschen Reich Zeuge deutschen Geistes und deutscher Kunst? — Welche Nation nennt außer Deutschland ein „Bayreuth" ihr eigen? Daß es Siegfried Wagner 1924 gelungen ist, Bayreuth wieder zu neuem Leben zu erwecken, das sollte ihm das deutsche Volk nie vergessen! Und mit der Kraft des ihm innewohnenden Glaubens würde es alle Hindernisse überwinden, die den Weiterbestand dieser geweihten Stätte in Frage stellt. Ja noch mehr: Es würde den berufenen neuen Führer mit ungeahnter geistiger Macht ausstatten und ihn zu seiner Stunde an den Platz stellen, an dem bis jetzt Siegfried Wagner gewirkt hat.

„Wollen wir hoffen?" — Diese Frage, die Richard Wagner in einem seiner letzten Aufsätze gestellt hat, wollen wir beantworten mit einem kräftigen und entschiedenen:

„Wir hoffen!"

Abschied von Siegfried Wagner.

Der 8. August war in Bayreuth dem Abschied von Siegfried Wagner gewidmet. — Abschied nahmen die Bayreuther Bürger von ihrem geliebten Mitbürger. — Endlos war der Zug, der sich vor der Stadtkirche aufgestellt hatte, um den Verblichenen, der in einem Lilienhain in der ehrwürdigen Kirche aufgebahrt war, noch einmal zu sehen. — Abschied nahmen die Festspielgäste und Freunde, die von nah und fern herbeigeeilt waren zu der großen Trauerfeier in der Stadtkirche. Abschied — auf dem Friedhof wo Jean Pauls, Franz Liszts und Chamberlains sterbliche Hüllen ruhen. Eine mächtige Eiche überschattet das ausgemauerte Grab des Sohnes Richard Wagners. — Und endlich nahmen die Künstler, seine Künstler Abschied von ihrem Führer im Festspielhause um die Zeit der Abenddämmerung.

Einsam lag der Hofgarten und kühl ging die Morgenluft durch die Wipfel die über Richard Wagners Ruhestätte rauschen. Von einem Turm schlug die Uhr 6 Uhr. — Da tönten Posaunenrufe von fern. Siegfried Wagners irdische Hülle wurde in die Stadtpfarrkirche überführt. — Nicht lange und Bayreuth war lebendig. Unter den schwarzen traurigen Wimpeln wogte eine ernste Menschenmenge zur Kirche. Jeder wollte noch einmal Siegfried Wagner sehen.

Und wieder Stunden später war das Gotteshaus Zeuge einer ergreifenden Abschiedsfeier. — Der Festspielchor unter Leitung von Prof. Rüdel sang den Bachschen Chor: „Ach wie nichtig, ach wie flüchtig ist des Menschen Leben". Aber ein herrliches Credo bot im Gegensatz zu der Weise der Vergänglichkeit das große Pauluswort, über das Dekan Dr. Wolfart sprach: „Nun aber bleibet Glaube, Hoffnung, Liebe, diese drei; aber die Liebe ist die größte unter ihnen."

Schlichtheit, Güte und Liebe — diese drei leuchteten vom Angesicht Siegfried Wagners. — Er wollte nicht Ruhm, nicht Anerkennung, keine Feiern. — Die Arbeit an seinem Werk, die Treue dem Werk seines Vaters gegenüber, das war seine Art zu feiern. —

Künstler der Festspiele trugen den Sarg zum Baldachinwagen. — Abseits Toscanini. — Unverwandt den Blick auf den Sarg geheftet. — Unvergeßlich dieser Blick! — So sieht ein großer Einsamer in die Welt — „über die Welt hinweg", wie Toscanini in die sich nun hinter dem Sarge versammelnden Scharen schaute. — Wer ihn so sah und in ihn hineinsah, wußte: Dieser Mensch glaubt nicht an den Tod. Er weiß um das Geheimnis unserer Verwandlung.

Während sich der Zug zum Friedhof bewegte, war es im Hofgarten wieder ganz still geworden. — Ich saß auf einer Bank mit meinen Gedanken beschäftigt. — Da tauchte plötzlich die Gestalt Wolzogens auf, des einzig überlebenden Freundes aus dem Geisteskreis Richard Wagners. —

Wie entschuldigend klangen seine Worte: „Leider kann ich nicht auf den Friedhof, der Arzt hat mir das lange Stehen verboten". Aber während er das sagte, war sein Blick weit weg, — da wo sein Geist war. Ich fühlte, dieser Mensch lebt kaum mehr in unserer Erdensphäre. — —

Ein Händedruck und er war hinter Baumgruppen verschwunden. Mit ihm eine vergangene große Zeit. ...

Die schönste Feier aber bereiteten Bayreuths Führer — seine Künstler. — Tiefe Stille lag über der Gemeinde im Festspielhaus als der Vorhang langsam sich teilte. Vor dem Festspielorchester auf der Bühne Toscanini.

Und nun erklang das schönste Idyll, das je ein Meister in Tönen gedichtet: Die Musik, die Richard Wagner zur Geburt seines Sohnes Siegfried schrieb. — Freilich erklang es nun zu der neuen Geburt des Sohnes. — So wie Toscanini das Siegfried-Idyll dirigierte, abgeklärt, leicht und licht, — mußte es dem aufmerksam Lauschenden leicht fallen, dies unmittelbar zu erfühlen. Die ganze Gestalt des großen Dirigenten war wie in schwebender Bewegung, die Hände in einem großen überirdischen Rhythmus. — Dieser Mensch — das fühlte ich zum zweiten Male — glaubt nicht an das, was die Menschen „Tod" nennen. Er weiß um das Geheimnis. . . .

Elmendorff führte die Zuhörer vom „Werden" in das „Schaffen" weiter. Zum erstenmal an dieser geweihten Stätte ertönte Musik des Sohnes: das Vorspiel zum „Friedensengel" und das Zwischenspiel aus dem „Heidenkönig" — „Glaube". — Die klare, gütige Schönheit dieser Musik vermittelte dem Zuhörer das Wesen der Seele des Hingegangenen.

Musik des Vaters beschloß diese unerhört würdige Feier für den Sohn. Als der greise Führer des Festspielorchesters, Dr. Karl Muck, das Podium betrat, erhob sich die ganze Gemeinde, um stehend der Trauermusik aus „Götterdämmerung" zu lauschen.

Ehern, groß und gelassen baute Muck diese Musik auf. Seine Stabführung hat etwas von der großen Gesetzmäßigkeit alles genialen Schaffens. — Als aber der letzte Akkord sich in dem Riesenraum verloren hatte, da zitterte die Hand, die eine Sekunde früher so unendlich beherrscht den Stab geführt hatte. ...

Tief gebeugt stand der alte Gralshüter da, an dem das ganze Orchester mit ehrfürchtiger Liebe hängt.

Dann schloß sich lautlos und langsam der Vorhang. Und lautlos leerte sich der Tempel Wagnerscher Kunst. ...

Carl Braun, der echte Bayreuther Künstler, hatte nach dem „Siegfriedidyll" das Wort ergriffen und gelobte in der edlen und tiefen Ansprache, die von Maschinendirektor Kranich verfaßt worden war, im Namen der Künstlerschaft Treue dem edlen Werke Richard Wagners, und damit auch Treue seinem Sohne, der ja ganz mit dem Werk des Vaters verschmolzen.

Nacht lag über der Stadt als ich am Grabe Richard Wagners vorbeischritt. — Stille überall. Nur das Sausen oben in den Wipfeln der Bäume, die da Wache stehen, war da wie immer. — Ich mußte unwillkürlich an das Wort denken: „Der Geist weht wo er will und wann er will, du weißt nicht, von wannen er kommt und wohin er geht ..." Mir war dies Wort Antwort auf die bange Frage: Was wird aus Bayreuth?

Clara Schumann: Ein unbekanntes Autograph.

Mitgeteilt von Wilhelm Treichlinger, Wien.

Im Haus-, Hof- und Staatsarchiv in Wien findet sich folgendes Gesuch Clara Schumanns, damals noch Clara Wieck:

„An Seine kais. königl. apostolische Majestät! Unterthänigste Bitte der Clara Wieck, wohnhaft im Gasthofe zur Stadt Frankfurt, um allergnädigste Verleihung des Titels einer kais. königl. Kammervirtuosin.

Eure Majestät!

Die allgemeine rege Teilnahme, deren sich die Leistungen der unterthänigst Gefertigten nun seit mehreren Monaten und zwar in stets gesteigertem Verhältnisse von Seiten des

kunstsinnigen Publikums Wiens, dem weltberühmten Sitze deutscher Kunst und deutschen Wissens, erfreuen, noch bei weitem mehr aber das von Durchlauchtigsten Mitgliedern des Allerhöchsten Kaiserhauses huldreichst bewiesene Wohlgefallen, haben ihr Herz mit dem lebhaftest gefühlten, tiefstinnigen Danke durchdrungen, und werden unauslöschlich mit unvergänglichen Zügen ewig darin eingegraben bleiben.

Als einen, wenn auch nur schwachen Beweis dieser ihrer dankbaren Anerkennung der ihr so unverhofft zu Theil gewordenen Huld, hat sie sich verpflichtet gefühlt, eine ganze Einnahme dem Wohltätigkeitsfonds zuzuführen, und ebenso ihre Mitwirkung zu drei anderen musikalischen Akademien, deren Erträgnis gleichfalls wohltätigen Zwecken gewidmet ist, verheißen.

Nicht aber dies alles, und wäre selbst dessen bei weitem mehr, würde ihr den Muth geben, E. M. in aller Ehrfurcht die Bitte um Allergnädigste Verleihung des Titels einer kais. königl. Kammervirtuosin in aller Ehrfurcht zu Füßen zu legen, wären nicht E. M. gleich allerhöchst Ihren glorreichen Ahnen, der erhabenen Beschützer und Beförderer der Künste, der Allergnädigsten Ermunterer künstlerischer Strebungen.

Nur in unbegrenztem Vertrauen hierauf wagt es daher die unterthänigst Gefertigte Ihre vorerwähnte Bitte hiermit zu wiederholen, deren huldreiche Gewährung sich stets würdig zu machen, ihr unablässiges, rastloses Streben sein wird.

E. M. allerunterthänigste Clara Wieck."

Das Gesuch ist undatiert. Seine Entstehung dürfte so zu denken sein: Ein Adeliger, wahrscheinlich der in Robert Schumanns Brief vom 11. Februar 1838 erwähnte Fürst S. (siehe: Litzmann, Clara Schumann, 1. Bd. S. 180), bemühte sich, den Kaiser einem Ansuchen Claras geneigt zu stimmen, und erst als die Gewährung gesichert war, schrieb Clara das Gesuch. Die Briefe an Robert Schumann — sie sind nicht zu zahlreich, da die Verlobten wegen Vater Wiecks Verhalten heimlich schreiben mußten — zeigen deutlich, wie wenig Clara auf diese Auszeichnung hoffte. Auf Schumanns Frage: „Wirst Du etwas K. K.liches?" (Brief vom 5. Jänner 1838, Litzmann S. 161), antwortete Clara am 29. d. M. (Litzmann S. 179): „Was meinst Du da von etwas K. K.liches werden? Das ist ja nicht möglich. Längst schon wäre ich Kammervirtuosin der Kaiserin .... geworden, doch .... erstens bin ich lutherisch und zweitens keine Unterthanin. Das wäre freilich ein Glück für mich gewesen — denn das ist der beste Paß, der beste Empfehlungsbrief." Am 11. Februar schreibt Schumann (L. S. 180): „.... der Graf Reuß, der mich oft besucht, kommt gestern sehr lebhaft eingetreten, daß er mir etwas mitzuteilen habe, was mich sehr interessieren würde. Also er habe einen Cousin, den Fürsten (S.), der ganz in Dir schwärme und mit einem Wort, es handle sich um nichts weniger, als daß Du Kammervirtuosin werden solltest, und daß der Fürst nahe daran wäre, es vom Kaiser zu erlangen ...." Während Clara noch am 4. März an Schumann schreibt (Litzmann S. 188): „.... Mit dem Titel glaube ja nicht, was die Leute sagen, es ist nicht wahr, denn die Religion ist ein unbesiegbares Hindernis ...", konnte Vater Wieck am 7. d. M. notieren, daß der Minister Graf Collowrat ihm die Ernennung persönlich mitgeteilt habe. „Der Minister versicherte," schreibt Wieck (L. S. 190), „daß dies ohne Beispiel sei und vielleicht nie wieder vorkommen würde, weil sie eine Ausländerin, protestantisch und zu jung sei. Der Kaiser habe auf den Vortrag gutmütig erwidert: „nun, wenn es Clara angenehm ist und sie es ernstlich wünscht, will ich eine Ausnahme machen." Die schriftliche Erledigung des Gesuches, an den Oberstkämmerer Grafen Czernin gerichtet, datiert erst vom 13. März.

Um zu ermessen, welche Auszeichnung die Ernennung bedeutete, genügt die Tatsache, daß insgesamt sieben Kammervirtuosen ernannt waren, darunter Paganini. Der 17jährige Henri Vieuxtemps, der sogar einige Zeit bei Sechter in Wien studiert hatte und um ein Jahr früher mit demselben Ansuchen an den Kaiser herangetreten war, wurde abgewiesen.

Über das abſolute Gehör.

Von Albert Wellek, Wien.

„Abſolut iſt bei mir nur der liebe Gott" — entgegnete mir ein witziger Muſiker, als ich ihn über ſein abſolutes Gehör befragte.

Wie oft, wenn man von den Fehlleiſtungen eines abſoluten Gehörs ſpricht, bekommt man den geringſchätzigen Ausruf zu hören: „Ja — dann iſt es doch kein abſolutes Gehör!" Und doch hatte jener Muſiker abſolutes Gehör, und ſogar ein recht gutes.

Wir ſprechen alſo von einem guten und einem weniger guten abſoluten Gehör; nur fälſchlich von „ganz" oder „faſt" abſolutem Gehör. Wenn einer, wie man oft hören kann, erzählt, er habe „faſt" oder „geradezu" abſolutes Gehör, ſo redet er Unſinn. Entweder er hat abſolutes Gehör, oder er hat es nicht.

Das heißt — und das wird eben ſehr oft mißverſtanden —: das Wort „abſolut" bedeutet hier nicht ein Werturteil. Das abſolute Gehör iſt nicht beſſer als das relative; beide können gut oder ſchlecht ſein, je nach dem Fall.

Wie kommen die Ausdrücke „abſolut" und „relativ" überhaupt hierher? Von den Begriffen der „abſoluten" und „relativen" Tonhöhe her. Abſolutes Gehör iſt ganz einfach die Fähigkeit, abſolute Tonhöhen unmittelbar, ohne Stützpunkt zu erkennen; relatives Gehör die Fähigkeit, relative Tonhöhen, d. h. Tonhöhen in Beziehung aufeinander (alſo Intervalle), zu erkennen. Abſolutes Gehör haben heißt alſo weiter nichts als imſtande ſein, einzelne Töne oder auch Tongruppen iſoliert ihrer Höhe nach zu beurteilen.

Man kann in dieſer Fähigkeit ſehr ſicher ſein oder auch ſehr unſicher. Wir haben z. B. auf dem Klavier 12 verſchiedene Töne, in 7 Oktavlagen wiederholt. Geben wir jemandem alle dieſe 84 Töne an und er „errät" nur 7 — dann war es eben ein Raten, und er hat kein abſolutes Gehör. Trifft er dagegen regelmäßig mindeſtens 8 Töne aus der ganzen Klaviatur, ſo kann es (im Sinne der Wahrſcheinlichkeitsrechnung) ſchon nicht mehr der bloße Zufall ſein, und die Fähigkeit der abſoluten Tonerkennung iſt, wenn auch nur ſehr unentwickelt, vorhanden. Sogar kann unter beſonderen Umſtänden der Prozentſatz der Treffſicherheit noch unter ein Zwölftel der Töne herabſinken. Zunächſt einmal darf man es damit nicht mechaniſch nehmen. Es kann jemand eine zu hohe oder eine zu tiefe Stimmung im Ohr haben und, an einem normalgeſtimmten Inſtrument geprüft, ſämtliche Töne um einen Halbton zu tief oder zu hoch benennen — abgeſehen von wirklichen Fehlern. Aber auch ſonſt kann einer nur ausnahmsweiſe einmal den richtigen Namen finden, und doch kann aus der regelmäßigen Wiederkehr gewiſſer Fehler erſichtlich ſein, daß er ein, wenn auch getrübtes, unmittelbares Verhältnis zur abſoluten Tonhöhe beſitzt. Vollends häufig iſt der Fall, daß jemand, an einem beſtimmten Inſtrument geprüft, überhaupt nichts erkennt und er doch abſolutes Gehör hat: vielleicht ſogar ein ganz vorzügliches. Dann iſt er eben mit ſeiner abſoluten Tonerkennung an ganz beſtimmte Klangfarben gebunden: z. B. an das Klavier oder an die Geige; es fehlt ihr alſo an der wünſchenswerten Beweglichkeit und Übertragbarkeit — aber vorhanden iſt ſie nun doch!

Kurzum: das abſolute Gehör kann nicht nur ſicher oder unſicher ſein, es kann überhaupt ſehr verſchiedene Ausmaße, einen ſehr verſchiedenen Bereich der Erſtreckung haben. Keinesfalls aber iſt abſolutes Gehör an und für ſich wertvoller als relatives. Es iſt höchſtens das eine: nicht jeder, auch nicht jeder Muſikaliſche, hat abſolutes Gehör. Aber daß das Vorhandenſein oder gar die Verläßlichkeit des abſoluten Gehörs ein Maßſtab für die muſikaliſche Begabung ſein könnte, widerſpricht ſo ſehr den Tatſachen, daß es von Kennern nie ernſtlich geglaubt worden iſt. Das relative Gehör iſt, nächſt dem rhythmiſchen Empfinden, das Um und Auf der Muſikalität; des abſoluten Gehörs hingegen kann man bekanntlich ſehr wohl entraten, wenn es auch für viele muſikaliſche Zwecke von unzweifelhaftem Vorteil iſt: ſei es

auch nur, daß man als Blattwender nicht ſklaviſch mitzuleſen oder gar Takte zu zählen braucht!

Soviel zum richtigen Verſtändnis des Begriffs. Wir wollen damit auf den hier anſchließenden Fragebogen hinleiten, der das abſolute Gehör zum Gegenſtand hat, gleichwohl aber die Klärung einer Frage zum Ziel hat, die weit über das Problem des abſoluten Gehörs als ſolchen hinausreicht. Es hat ſich mir nämlich im Verlauf zahlreicher Verſuche nicht nur ergeben, daß es ſehr verſchiedene Arten von Gehör gibt, ſondern auch, daß dieſe Gehörtypen von verſchiedenen Völkerſchaften vornehmlich vertreten werden. Insbeſondere ſcheint gerade auch innerhalb des deutſchen Volkes ein *grundſätzlicher Gehörgegenſatz zwiſchen Nord- und Süddeutſchen* zu beſtehen. Dieſer betrifft nun keineswegs bloß das *abſolute* Gehör, läßt ſich aber am einfachſten und unmißverſtändlichſten an dieſem feſtſtellen. Das abſolute Gehör ſteht ja auch unter den muſikaliſchen Begabungskomponenten nicht iſoliert da; vielmehr bedeutet es gewiſſermaßen einen *Grenzfall*, in welchem in klaren und greifbarſten Zügen Geſetze des Muſikhörens und Muſikerlebens überhaupt zutage treten. In dieſem Sinne dürfen wir diejenigen unter uns, die das abſolute Gehör haben, als Repräſentanten der Muſikalität ihres Stammes nehmen.

Das Ergebnis unſerer Rundfrage wollen wir zur Zeit an dieſem Orte mitteilen und näher erklären. Sollte ſich die hier ausgeſprochene Vermutung bewahrheiten, ſo wäre damit ein neuer Weg auch zum Verſtändnis der *Geſchichte* unſerer Muſik erſchloſſen. Es würde damit möglich werden, der Gegenſätzlichkeit zweier muſikaliſcher Welten wie etwa der eines *Brahms* und eines *Johann Strauß* von gehörpſychologiſchen Tatbeſtänden aus näherzurücken; nicht minder etwa der Tatſache, daß die ſog. muſikaliſche *Klaſſik* in Öſterreich, das muſikaliſche *Barock* aber in Mittel- und Norddeutſchland ſeine Heimſtätte hatte. Dies letztere freilich in verſchiedenen Menſchenaltern — was ja vielleicht nur um ſo bedeutſamer iſt: da ſich alſo mit der allgemeinen Lebensform der Zeit der Schwerpunkt des muſikaliſchen Geſchehens vom Norden nach dem Süden verſchob.

Fragebogen.

Unſer Fragebogen will ſich mit dem Notwendigſten beſcheiden, um deſto leichter und zahlreicher beantwortet zu werden. Da es ſich uns, wie eben geſagt, vor allem um die Klärung einer völkerpſychologiſchen Vermutung handelt, war es leider unvermeidlich, auch nach der Herkunft des Beantworters zu fragen. Dieſe Frage möge mir alſo nicht verdacht werden!

Es iſt alſo jeder „Abſoluthörer“ herzlichſt gebeten, die folgenden wenigen Fragen an die Adreſſe:

Dr. Albert Wellek, Wien XIX, Pfarrwieſengaſſe 11,

zu beantworten. Es wird erſucht, die einzelnen Antworten mit den Ziffern der Fragen zu verſehen, auf die ſie ſich beziehen. Gegebenenfalls ſind auch fremdſprachliche Einſendungen willkommen.

1. Name, Beruf, genaue Adreſſe.
2. Jahr und Ort der Geburt; Nationalität.
3. Wo aufgewachſen? An welchen Orten und wann hat der Beantworter längere Jahre verlebt?
4. Daten der Eltern: Wo geboren? Wo aufgewachſen? Nationalität?
5. Seit welchem Lebensjahre beſitzen Sie Ihres Wiſſens das abſolute Gehör?
6. Welche Töne außer den Oktavtönen — in welchen Intervallen? — erſcheinen Ihnen einander ähnlich? Welche beſonders unähnlich? (Nicht theoretiſch, ſondern rein nach dem unmittelbaren Eindruck!) Die Terzen? die Quint? der Halbton? der Ganzton? der Tritonus? die Septimen?
7. Unterſcheiden ſich für Sie die weißen und ſchwarzen Taſten des Klaviers grundſätzlich voneinander? Haben alſo die weißen einerſeits und die ſchwarzen andrerſeits für Sie etwas Gemeinſames an ſich?

8. Was für Fehler — in welchen Intervallen? — beobachten Sie an Ihrem absoluten Gehör:
   a) in der Mittellage (z. B. bei ungewohnten Instrumenten)?
   b) in der Höhe?
   c) in der Tiefe?
   oder in allen Lagen gleich?
9. Kommt es vor, daß Sie Oktaven als Zweiklänge für einfache Töne halten (oder auch umgekehrt)?
10. Können Sie ohne Schwierigkeiten die genaue Lage (Oktave) eines Tons angeben? (Vergewissern Sie sich, ehe Sie Ja sagen!)
11. Beobachten Sie eine Störung in der Leistung Ihres absoluten Gehörs bei Ihnen ungewohnten Stimmungen?
   a) wenn eine Stimmung um einen Achtel- bis Viertelton,
   b) wenn eine Stimmung um einen Halbton von der Ihnen vertrauten abweicht?
   Was für Fehler ergeben sich dadurch? (in welchen Intervallen?)
12. Verbinden Sie Musik oder einzelne Töne oder Tonarten mit Farben?
   a) Immer? Auch unwillkürlich?
   b) Nur gelegentlich und wenn Sie daran denken?
   Wenn ja, führen Sie diese Farben an!

Literarische Hilfsmittel zum musikgeschichtlichen Unterricht auf der Oberstufe unserer höheren Schulen.

Erfahrungen und Anregungen aus der Praxis.

Von Paul Bülow, Lübeck.

Aus dem vielgestaltigen, in Verfolgung der preußischen Richtlinien entstandenen Problemkomplex des musikwissenschaftlichen Unterrichtszweiges im Bereich unserer höheren Schulen sei einmal der Blick auf die Frage der literarischen Hilfsmittel für den musikgeschichtlichen Unterricht auf der Oberstufe gelenkt. Wenn ich dabei die aus meiner eigenen Unterrichtspraxis gewonnenen Erfahrungen zugrunde legen möchte, muß zunächst dieser von mir auf der Oberstufe des Realgymnasiums und der Deutschen Oberschule des Johanneums zu Lübeck nunmehr seit sieben Jahren erteilte musikgeschichtliche Unterricht nach Anlage und Verlauf kurz skizziert werden.

„Das Studium der Geschichte der Musik, unterstützt vom lebendigen Hören der Meisterwerke der verschiedenen Epochen, wird dich am schnellsten von Eigendünkel und Eitelkeit kurieren" — dieser Ausspruch Schumanns wies mir Zielrichtung und Methodik des musikgeschichtlichen Unterrichts, der als Kerngehalt eben den historischen Verlauf der musikalischen Kunstentwicklung und die Pflicht des lebendigen Hörens zu betrachten hat. Musikgeschichte in stofflich geeigneter Auswahl der wichtigsten schöpferischen Persönlichkeiten und Stilepochen und lebendiges Hören musikalischer Schöpfungen als unbedingt notwendige Ergänzung und erst wahrhaft fördernde Erschließung bzw. Verdeutlichung des historischen Stoffgebiets betrachte ich als die Pole dieses Unterrichts, der für die Klassen Obersekunda bis Oberprima des Realgymnasiums in Kursusform (freiwillige Arbeitsgemeinschaft), in der jetzt eben zur Abschlußklasse gediehenen Deutschen Oberschule ebenfalls wöchentlich einstündig, jedoch als Pflichtfach erteilt wird. Ohne mich an dieser Stelle im einzelnen über die erzielten Ergebnisse dieser Einrichtung zu verbreiten, möchte ich im Hinblick auf das hier zur Debatte stehende Thema im Folgenden nur eine Übersicht über die in den Kursen der Jahrgänge 1923—1930 behandelten Stoffgebiete geben: 1) Ausgewählte Abschnitte aus der Geschichte der deutschen Musik von Bach bis Beethoven. 2) Der junge Wagner (bis zur Dresdener

Zeit einschließlich). 3) Die Geschichte der Oper von Gluck bis zur Romantik. 4) Die musikalische Romantik in Deutschland. 5) a) „Faust" in der Musik. b) Richard Wagner und sein Werk von Bayreuth (bisher zweimal gehalten in Verbindung mit dem Deutschunterricht in einer Oberprima). 6) Die Anfänge der Oper in Italien und die frühdeutsche Oper bis auf Gluck. — Für die Deutsche Oberschule gelang mir, die im Folgenden verzeichnete Stoffverteilung in den Oberklassen zumeist in engster Verbindung mit dem ebenfalls von mir erteilten Deutschunterricht durchzuführen:

Obersekunda: Altgermanische Musik und altgermanische Musikinstrumente; Die Musik im Zeitalter des deutschen Minnesangs; Deutsches Leben im Volkslied; Bach und Händel.

Unterprima: Mozarts Opernschaffen; Streichquartett von Haydn bis auf Beethoven; Beethoven (Fidelio, Egmontmusik [mit einem Überblick über die Entwicklung der Schauspielmusik von den Anfängen bis zur Gegenwart], Neunte Sinfonie); Schubert und Goethe.

Oberprima: Die musikalische Romantik in Deutschland (Schumann—Weber); Der musikalische Schaffensprozeß bei Wagner; Brahms als Sinfoniker; Anton Bruckner (dritte und siebente Sinfonie); Richard Strauß Rosenkavalier, Tod und Verklärung, Heldenleben, Till Eulenspiegel).

Damit sind wir dem Problem der literarischen Hilfsmittel für diesen Unterricht nahegerückt. Auch die Musikgeschichte kann nur dann einen rechten Gewinn für den Schüler erzielen, wenn ihm Gelegenheit gegeben wird, das in der Schule gehörte Stoffmaterial sowie Anregungen einer selbständigen Weiterverfolgung desselben in der häuslichen Arbeitsklause nochmals zu überdenken und sich anzueignen. Bei einer einzigen Wochenstunde, die wir diesem Fache zubilligen, muß der privaten Arbeit des Schülers eine rege Entfaltungsmöglichkeit gegeben werden, und die Reifeprüfung erfordert ja eine ernste Vorbereitungsarbeit auch für dieses von meinen Oberprimanern jedes Jahrganges gern gewählte Fach. Ich würde also aus diesem Grunde einen lehrbuchfreien musikgeschichtlichen Unterricht ablehnen, bin mir aber dabei durchaus der Schwierigkeit der Beschaffung eines den Anforderungen der Praxis genügenden Lehrbuches bewußt. Ist doch — wie schon aus der mitgeteilten Themenauswahl hervorgeht — jeder systematische Historizismus entschieden abzulehnen. Wir brauchen auch für die Musikgeschichte als eines hervorragenden ethischen Bildungsfaches die bewußte Auswahl eines erlebniskräftigen Stoffes, der überall dem Einfühlungsvermögen der Jugend entspricht. Wenn auch nicht die Literatur um und über Musik in diesem Unterricht die Hauptsache bleibt, sondern das Musikerlebnis am lebendig veranschaulichten Beispiel praktischer Musikübung, so dürfen doch die charakterstählenden Werte aus der Kenntnis des Lebens und Schaffensringens unserer großen deutschen Musiker nicht übersehen werden. Für das auch von Schumann geforderte Studium der Geschichte der Musik benötigen wir auch im Schulunterricht literarische Hilfsmittel, die seit einigen Jahren auf dem Buchmarkt nicht mehr vergeblich gesucht zu werden brauchen. Dabei sind vor allem zwei Gruppen zu unterscheiden: das dem musikgeschichtlichen Unterricht gewidmete Speziallehrbuch sowie die diesem auf arbeitsunterrichtlicher Grundlage betriebenen Fache zur Verfügung stehenden Einzelquellentexte. Den Reigen der ersten Gruppe eröffnet Robert Scherwatzky mit dem in seinem Buche „Deutsche Musiker" (Frankfurt 1924) erstmalig unternommenen Versuch dieser Art, dem Schulunterricht auf der höheren Klassenstufe eine Auswahl aus dem Schatztum der Schriften unserer deutschen Musiker zu bieten. Abgesehen von dem unzulänglichen verbindenden Text zwischen den einzelnen Abschnitten — diese musikgeschichtliche Verbindung bzw. Einordnung der Quellenstücke sollte grundsätzlich Aufgabe des Lehrers bleiben! —, wird es wohl nur in den seltensten Fällen möglich sein, die hier gebotene Fülle des von Bach auf Bruckner reichenden Materials in der Schule wirklich nutzbringend zu erschöpfen. Stofflich noch reicher ausgestattet ist das zweibändige Werk von Walter Kühn und Hans Lebede „Von Musikern und Musik" (Leipzig 1926), das nicht nur Quellenstücke aus dem Schrifttum der großen Meister bietet, sondern auch namhafte Vertreter der Musikwissenschaft und die musikalische Belletristik

berücksichtigt. Eine Anschaffung durch die Schüler verbietet sich heutzutage schon wegen des Preises (vgl. Verfügung des preußischen Ministeriums!), aber für die Hand des Lehrers ist diese mit großem Geschick und sachkundiger Belesenheit zusammengetragene Auswahl musikalischen Schrifttums ein unentbehrliches Hilfsmittel, das in keiner Schulbibliothek vergeblich gesucht werden dürfte. Der von H. Brandt herausgegebene Band „Meister der deutschen Musik in ihren Briefen" (Ebenhausen 1928) liefert dem musikgeschichtlichen Unterricht ebenfalls ein willkommenes Quellenmaterial. Bei uns ist dieses Werk in zwanzig Exemplaren in der arbeitsunterrichtlichen Bücherei vorhanden und kann somit im Unterricht jedem Schüler zugänglich gemacht werden. Während die bisher genannten Quellenwerke wegen ihres Preises kaum als obligatorisches Lehrbuch in Frage kommen, wird man die beiden Auswahlbände „Musik und Musiker in Poesie und Prosa" von Paul Mies (Berlin 1926) gern in der Hand der Schüler wünschen. Als zu dieser Gruppe gehörig sei ein Hinweis auf das meiner Unterrichtspraxis entstammende, deutschkundlich eingestellte Leseheft „Deutschtum und Musik" (Teubner-Verlag, Leipzig) gestattet, das vor allem die Ziele der Deutschen Oberschule (vgl. Themenaufstellung) verfolgt. Einen auf gedrängtestem Raum zusammengefaßten Überblick über die „Geschichte der deutschen Musik seit Bach" bietet Robert Scherwatzky in einem Heft der „Deutschkundlichen Bücherei" (Quelle & Meyer, Leipzig). Es dient der ersten Orientierung und dürfte als musikgeschichtlicher Leitfaden empfohlen werden. Die Schüler erweitern sich den Text selber durch ergänzende, aus dem Unterricht gewonnene Notizen und besitzen dann ein bequem auffindbares Wiederholungsmaterial. Seitdem aber in „Hirts Deutscher Sammlung" eine ausgezeichnete, von Dr. Max Schipke bearbeitete und mit Anmerkungen versehene Auswahl von „Musikerbriefen" vorliegt, wird man dieses preiswürdige Bändchen, das zu den Quellen führt, für den Unterrichtsgebrauch vorziehen. Ich persönlich gedenke einen meiner nächsten musikgeschichtlichen Jahreskurse im Anschluß an dieses Heft durchzuführen.

Mit diesem Lehrbuch näherten wir uns aber schon der zweiten von uns charakterisierten Gruppe, die Quellenstücke zu einzelnen Stoffgebieten der Musikgeschichte enthält. Die literarischen Hilfsmittel dieser Art dürften nun nicht allein im musikgeschichtlichen, sondern gelegentlich auch einmal im Deutschunterricht heranzuziehen sein. Für die Zwecke des in den preußischen Richtlinien geforderten Studientages habe ich die von Walter Kühn herausgegebenen „Quellenblätter zur Musikgeschichte" (Schauenburg-Verlag, Lahr i. B.) recht nutzbringend benutzt. Es liegen bisher Quellenstücke für Beethoven (Nr. 1/2), Brahms (Nr. 3), Bach (Nr. 4) und Schubert (Nr. 5) vor. Ihr überaus billiger Preis rechtfertigt auch eine kurz bemessene Verwendung im Unterricht. In der Reihe der „Deutschkundlichen Schülerhefte" des Diesterweg-Verlags (Frankfurt a. M.) erschienen Hefte über „Beethoven" (Herbert Freudental), „Schubert" (Rudolph Tschierpe) und „Hugo Wolf" (Hans Finck). Alle drei Hefte, denen sich das auf rein biographischer Grundlage unter Berücksichtigung wesentlicher Quellenstücke von mir bearbeitete Schubertheft aus der „Kranzbücherei" des gleichen Verlags sowie der Schubertband aus der „Denkmäler"-Reihe der Deutschen Dichter-Gedächtnis-Stiftung zugesellen, liefern gut brauchbares Material zur Besprechung des jeweilig behandelten musikgeschichtlichen Stoffgebietes. Einen engeren Raum umspannt auch das von Paul Mies bearbeitete Heft „Das romantische Lied und Gesänge aus „Wilhelm Meister" (Berlin 1926), das sich z. B. ausgezeichnet als Materialgrundlage einer Jahresarbeit eignet. Aus dem Schrifttum Richard Wagners, das noch lange nicht genügend für Unterrichtszwecke ausgewertet ist, nenne ich die von Robert Scherwatzky getroffene Auswahl aus Briefen und Schriften, die in der sehr empfehlenswerten Sammlung der Velhagen und Klasingschen „Lesebogen" erschienen ist. In der gleichen Sammlung veröffentlichte Scherwatzky auch eine Auswahl aus Schumanns Briefen und Schriften und Fritz Krackow eine solche aus Mozarts Briefen. Diese drei Lesebogen sind wegen ihres billigen Anschaffungspreises als musikgeschichtliche Lehrmittel zu berücksichtigen. „Richard Wagner und sein Werk von Bayreuth" habe ich auf Grund von Wagners Briefen und Schriften der reiferen Jugend in einem Heft der „Kranzbücherei" zu schildern gesucht. Aus dem

weitreichenden Schatztum der musikalischen Belletristik nenne ich nur drei Veröffentlichungen, die insbesondere auch dem Deutschunterricht Dienste leisten möchten: Richard Wagners Novellen „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven" und „Ein Ende in Paris" (von mir hrsg. in der Jägerschen Sammlung deutscher Schulausgaben) sowie die im Verlag von Hermann Eichblatt erschienenen preiswürdigen Bände von Karl Söhle: „Geschichten von Karl Berkebusch dem Musikanten" und Robert Hohlbaum: „Die Stunde der Sterne" (Brucknernovelle).

Zuletzt sei noch auf die Fülle an wertvollem Material hingewiesen, das die Almanache des Musikverlages Bosse (Regensburg) bergen. Sie dürften für jeden musikgeschichtlichen Unterricht ein geradezu unentbehrliches literarisches Hilfsmitttel bedeuten, das dem Lehrer wichtige methodische Anregungen für die Behandlung und Auswahl musikgeschichtlicher Themenkreise vermittelt (z. B. Das deutsche Musikdrama nach Richard Wagner Jg. 1923, Die deutsche romantische Oper Jg. 1924/25, Wiener Musik Jg. 1926) und dem Schüler ein willkommener Wegweser zu eigenen Studien ist. Für Schülervorträge bieten die Almanachbände ein anregungsreiches, mannigfaltiges Material, in das sich der Schüler gern vertieft. Ich erinnere mich hier eines prächtigen Schülervortrages „Beethoven in der Fülle der Gesichte", der im Anschluß an den Bosseschen Beethoven-Almanach (Jg. 1927) gehalten wurde.

Nur kurz skizzierte Anregungen und Erfahrungen aus der Praxis gewährt mir der verfügbare Raum. Abschließend sei zu unserem Thema nochmals betont, daß die Mannigfaltigkeit des dem musikgeschichtlichen Unterricht auf der Oberstufe gewidmeten Lehrbuchmaterials gestattet, diesem von der Schülerschaft stets mit warmem Interesse aufgenommenen Unterricht ungeschminkte Lebenswirklichkeit und mutige Lebensnähe zu verleihen. So möge denn im Alltag des Schullebens der Ertrag manch solcher Stunde musikgeschichtlicher Unterweisung als kostbares inneres Besitztum gewonnen werden, das erinnerungstief auch in den Jahren reifen Menschtums weiterleuchtet.

Münchener Festspiele 1930.

Ein Bilderbogen hervorragender Mitwirkender.

Von Wilhelm Zentner, München.

Hans Knappertsbusch: Sein Name steht noch immer im Kreuzfeuer der Debatten. Eines freilich muß dem heißumstrittenen Münchener Generalissimus auch sein leidenschaftlichster Gegner lassen: das dirigiertechnische Genie dieses Mannes, das schon Arthur Nikisch erkannt hatte, steht außer jedem Zweifel. Trotzdem hat das Trommelfeuer kritischer Schlagworte niemals ausgesetzt: einseitiger Wagnerianer, Pathetiker, starrer Rhythmiker, Militärkapellmeister und Blechdirigent gar — das waren so die dicksten Kaliber, die man wider Knappertsbusch zu schleudern unternahm. Auch der Vorwurf der „Ungeistigkeit", der „Oberflächlichkeit" fehlte nicht. (Wozu zu bemerken wäre, daß Knappertsbusch in den Münchener Orchesterstimmen der „Meistersinger" nicht weniger als siebzehn Versehen entdeckt und auskorrigiert hat, die selbst den Augen seiner berühmten Vorgänger Levi, Mottl und Bruno Walter entgangen waren!) Ist Hans Knappertsbusch wirklich nur ein Techniker!? Ich glaube, niemand, der guten Willens jemals „Tristan und Isolde" oder „Parsifal" unter ihm erlebt hat, wird diese Ansicht ernstlich aufrecht erhalten können. Denn von diesem Dirigenten geht in der Tat etwas aus; er besitzt den Impuls einer siegenden Kraft, die Glut der Versenkung, der Begeisterung und, was bei einem Musiker so romantischen Geblütes nicht durchaus selbstverständlich ist, einen ausgeprägten Sinn für Klarheit und musikalische Gliederung. Was ihn bei den einen vielleicht ebenso verdächtig machte, wie es die anderen hinriß, war und ist wohl der naheliegende Vergleich mit einem Jung-Siegfried, der geradenwegs und mit naiver Unbefangenheit auf sein Ziel losgeht. Ein Kind des Glücks, das ihm bis auf den heutigen Tag in seiner steil ansteigenden Laufbahn treu blieb, gewöhnte er sich auch daran, diese Ziele zu erreichen. (War es seine

Schuld, wenn ſich ihm dabei vielleicht nicht alle Problemkreiſe erſchloſſen?) Nochmals: alles, was für einen Jung-Siegfried wirbt, warb auch für dieſen Dirigenten, der nicht aus Zufall in den beiden letzten Feſtſpielſommern gerade mit dem Mittelſtück der Ringtetralogie den ragendſten Eindruck ſchuf. So ziemlich alles, was ſich der Impuls ſtürmender Jugendlichkeit zu erobern erkühnen durfte, hat Knappertsbuſch errungen. Sein Ruf und Ruhm als Wagnerdirigent, als Richard Strauß-Interpret ſtehen heute feſtgegründet. Trotzdem befindet ſich Knappertsbuſch, der unterdeſſen in die erſte Hälfte der Vierziger eingetreten iſt, an einem entſcheidungsvollen Wendepunkt. Denn die Jugend muß ſich nun allmählich mit den Spuren der Reife, das ſpontane Gefühl mit wägendem Kunſtverſtande durchdringen. Hebt doch auch für den gebürtigen, ſtimmungsfrohen Rheinländer eines Tages das beſinnlichere „Schwabenalter" an, bei deſſen Eintritt ſich auch für einen ſieggewohnten Jung-Siegfried die Frage nach einer Weiter- und Höherentwicklung erhebt. Wenn ich nicht bei einem Künſtler vom Range Knappertsbuſchs an ſie glaubte, würde ich dieſen etwas heiklen, mit menſchlichen Belangen verknüpften Punkt nicht anſchneiden. Der große Prüfſtein aber, ob wir dieſe Entwicklung erhoffen dürfen, wird wohl bei Mozart liegen, für deſſen Deutung der Dirigent gar manches ſchon von Natur aus mitbringt: die Klarheit, die rhythmiſche Präziſion, die geſunde Natürlichkeit. Die letzten Tiefen dieſes Genius — hat ſie je der Impuls der Jugend bis zum Grunde ausgelotet? Reifen und Reife eines Muſikers ſpiegelt ſich niemals klarer als in ſeiner Einſtellung zu Mozart. Wird auch Hans Knappertsbuſch das „Glück der Eingeweihten" empfinden dürfen? Daß dies möglich ſein könnte, erwies in dieſen Feſtſpielen ſeine Interpretation des „Don Giovanni". Etwaige Fehlſchläge in der neuen, ſchickſalsvollen Entwicklungsphaſe, die nun für den Münchener Generalmuſikdirektor beginnt, ſollten uns vorläufig nicht allzu bange machen, denn auch Parſifals Weg zum Gral führte über „der Irrnis und der Leiden Pfade". . . . .

Paul Bender: Der Münchener Feſtſpielgedanke — in dieſem Künſtler hat er leibhaftige Geſtalt gewonnen. Gleich einem treuen Ekkehart muß man ihn füglich auch an erſter Stelle nennen. Denn jeder, dem es vergönnt wird, ſeinen Gurnemanz, ſeinen Saraſtro, ſeinen Pogner, Marke oder Komthur zu erleben, fühlt: hier waltet die denkbar höchſte Auffaſſung vom Berufe des Künſtlers, in dieſem hingegebenen Dienen am Kunſtwerke lebt das Bewußtſein einer Gnade. Der Geſang wird hier zur Predigt, die Geſtalt zum Sinnbild. Wann gelangte je ein ſelbſtgefälliger Operiſt, der aus den anvertrauten Pfunden höchſtens das Rauſchgold der Eitelkeit zu münzen verſteht, zu jenem letzten und reinſten Adel, der die einzigartige künſtleriſche Erſcheinung Paul Benders umgibt?

Wilhelm Rode: Das iſt einer von den wenigen ganz großen, ganz echten Wagnerbaritönen, die gleich den Heldentenören immer ſeltener werden. Dieſe gemeißelte Plaſtik ſeiner Deklamation, dieſe ſchwelgeriſche Schönheit ſeines markigen und geſchmeidigen Organs mit ſeinem höchſt perſönlichen Timbre, dies nur mit Bender zu vergleichende Zuſammenſtrömen von Geſang und Darſtellung zu völliger Einheit — wer möchte ſich außer Rode heute eines ſo ſtolzen und glänzend beherrſchten Beſitzes rühmen? — Die Krone ſeiner Leiſtungen? Eine Entſcheidung fällt ſchwer, denn die einen werden ſeinen Sachs, andere ſeinen Wotan und die dritten ſeinen Holländer nennen. Ich ſelber freilich neige der Anſicht zu, die eigenartigſte, geprägteſte Geſtalt ſeines Repertoires ſei ſein Telramund. Denn für alle anderen Rollen gibt es noch Vergleichsmöglichkeiten, für dieſen Telramund finde ich keine.

Heinrich Rehkemper: Im Gegenſatz zu dem ſchweren Heldenbariton ein unvergleichlich beweglicher, geiſtvoller Spielbariton, eine Zierde der Münchener Mozartfeſtſpiele wie Rode eine ſolche der Wagneraufführungen. Er beſitzt die unbefangene, improviſierende Laune zu einem Papageno, ſein Guglielmo verſteht die poſſenhaften Verkleidungsſzenen von „Cosi fan tutte" durch eine feine Wendung ins herzlich Humorvolle zu nobilitieren, ſein Don Giovanni iſt durchaus der „junge, leichtfertige Kavalier" mit den ſchlankſten Beinen und der ſchlankſten Stimme, ſo daß man begreift, wenn gewiſſe Leute ſagen: „Schade, daß dieſer Rehkemper kein Tenor geworden iſt!"

Hanns Hermann Niſſen: Es mag eine Marotte von mir ſein, aber jedenfalls ſtehe ich nicht allein, wenn ich zugebe, daß dieſe Baritonſtimme mich unter allen am meiſten bezaubert. Ihr wie von einem Silberſchimmer überlagertes Edeltum umgibt die Sachsmonologie mit einzigartigem Stimmungsreiz, und ſchöner kann man das „Contessa perdona“ im „Figaro“ gewiß nicht mehr ſingen hören. Oder wenn Niſſen im „Fliegenden Holländer“ mit jenem „Vom Fluch ein Weib allein kann mich erlöſen“ anhebt, bin ich gewiß nicht der Einzige, der die berühmte Gänſehaut kriegt! Daß der Künſtler, der ſonſt ein vorzüglicher Telramund iſt, ſich in den Feſtſpielen für den „Heerrufer“ nicht zu gut dünkt, ſei für den Ernſt und die Selbſtloſigkeit ſeines Künſtlertums hier noch als kennzeichnend angefügt!

Gertrud Kappel: Man kann ſich Vertreterinnen des hochdramatiſchen Faches denken, die ausgeſprochener aus dramatiſchen und geſtalteriſchen Impulſen ſchaffen, aber für Gertrud Kappel ſteht ſtets das geſangliche Ideal obenan. Alle Geſtalten dieſer Künſtlerin, Brünnhilde, Iſolde, Kundry, haben das ſchöne Ebenmaß klaſſiſcher Prägung. Es iſt eine große Kunſt, die man ſtets bewundert und die an beſonders glücklichen Tagen ſogar erwärmt und mitreißt.

Fritz Krauß: Ohne ihn und ſeine verblüffende Vielſeitigkeit wüchſe die Tenorfrage in den Münchener Feſtſpielen zum Problem. Als er vor Jahren der unſere wurde, war er in den Mozartaufführungen des Reſidenztheaters Tamino, Belmonte und Oktavio, heute aber ſtehen die Richard Wagner-Feſtſpiele nicht minder auf dieſem nun auch in die Aufgabenkreiſe des Heldentenors hineingewachſenen Sängers, der der erſte Stolzing, Lohengrin und Parſifal unſerer Feſtſpiele iſt. Von ihm gilt wohl das gleiche, was man von Gertrude Kappel ſagen durfte: ſeine Geſtalten ſind, ſobald er ſie ins Rampenlicht der Bühne ſtellt, von ſorgſam durchgeſtalteter, niemals nur andeutender oder improviſierender Prägung. Auch hier bewundern wir das klaſſiſche Ebenmaß. Seit Jahren haben wir keinen Parſifal mehr von ähnlichem Edeltum des Geſangs und der innerlichen Schlichtheit der Darſtellung beſeſſen. Aber auch mit einer anderen Leiſtung wird er den diesjährigen Feſtſpielbeſuchern unvergeßlich bleiben: als Paleſtrina in Pfitzners erhabener muſikaliſcher Legende!

Luiſe Willer: Eine gnadenvolle Altſtimme, virtuos beherrſcht, bis in den kleinſten Notenwert von bezaubernder Ausdruckskraft. Ein wundervoller Ausgleich aller Regiſter. Gleich überzeugend bei Mozart wie bei Wagner. Ein untrüglicher Kunſtverſtand gibt dieſer Künſtlerin ihre bewundernswerte ſtiliſtiſche Sicherheit. Neben einer wundervoll gelungenen Dorabella in „Cosi fan tutte“ ſteht ihre Fricka, ihre Waltraute im „Ring des Nibelungen“, ihre Brangäne im „Triſtan und Iſolde“ mit jenen verſchwingenden Pianis der Wachrufe, die allein ſchon das außerordentliche Künſtlertum der Willer zu verlautbaren vermöchten.

Eliſabeth Feuge: Hier eine Sopranſtimme, die gleich dem Alt der Willer zu berücken und zu bezaubern vermag wie kaum eine andere. Ihre „Fiordiligi“ in „Cosi fan tutte“ iſt einer jener ganz erleſenen Genüſſe, welche die Münchener Feſtſpiele zu bieten haben. Oder die g-moll-Arie der Pamina; ein Eindruck, den man ſo leicht nicht wieder vergißt. Denn ſeltſam, in ſolcher Ausführung ſpürt man plötzlich ganz deutlich, wie nahe dieſe Arie beim reinſten Wiener Liederſtil ſteht, wie tief etwa der letzte Schubert aus den hier eröffneten Empfindungswelten geſchöpft hat.

Felicie Hüni-Mihascek: An dieſer Künſtlerin liebt man vor allem die ſeeliſche Wärme, den ausgeſprochenen Perſönlichkeitsſcharm, der all ihren Geſtaltungen entſtrahlt. Eine Mozartſängerin von höchſter Kultur, eine Gräfin in „Figaros Hochzeit“ nicht nur der Stimme nach, ſondern vor allem mit dem Herzen. Ihrer perſönlichkeitsſtarken Art gelingt es auch, Donna Elvira im „Don Giovanni“ zu einem tragiſchen Mittelpunkte zu erheben. Und vor allem freute man ſich, den „Roſenkavalier“ dem heurigen Feſtſpielprogramm einverleibt zu ſehen um einer ſolchen Marſchallin willen. . . .

Joſef Geis: Er ſingt in den Feſtſpielen eigentlich nur den Beckmeſſer in den „Meiſterſingern“ und den Gärtner Antonio in „Figaros Hochzeit“. Und doch gehört er ja vor allem

in diese Reihe. Denn sein Beckmesser ist immer wieder ein großes, sein Antonio ein kleines Wunder. Kein anderer gewinnt in derart vollendeter, natürlicher und überraschender Weise Gestus und jegliche Darstellungsnuance aus der Musik wie Josef Geis. Darum ist der Vorschlag gar nicht übel, der unlängst gemacht wurde, man sollte diesen Beckmesser, diesen Antonio verfilmen, um späteren Generationen dereinst zeigen zu können, zu welcher Kultur und Feinheit der Zeichnung sich das Opernspiel einmal erhoben hatte.

Berthold Sterneck: Ein nicht minder glänzender Charakteristiker, in dem gestalterische Intelligenz, gepart mit strenger Selbstkritik, Stilgefühl, und eine Bühnenvollblütigkeit seltenster Art zu bewundernswertem Ausgleich gelangt sind. Jede seiner Gestalten fesselt, reizt zur Analyse, um die Feinheit und geistvolle Knüpfung des Gewebes zu erkennen. Sternecks Leporello: ein trockener Alltagsmensch, ebenso gewöhnlich wie sein Herr absonderlich. Alfonso: der überlegene Regisseur der „Cosi fan tutte"-Komödie, in Haltung und Gebärde Rokokomensch, aber beileibe kein kalter Zyniker, sondern bestrebt, keine Gelegenheit zu versäumen, wo erwärmender und überlegener Humor zum Durchbruch gelangen kann. Sein Osmin: keine billigen Komikermätzchen, sondern eine Charakterfigur großen Stils von der Tücke eines Tieres, triebhaft, sprunghaft, wilden orientalischen Blutes. Sein Ochs von Lerchenau: hier ist Reichtum und Feinheit seiner Zeichnung unmöglich mit wenigen Worten zu erschöpfen.

Karl Seydel: Im Terzett der drei großen Schauspieler, die die Münchener Oper besitzt, muß er neben Geis und Sterneck als der Dritte im Bunde genannt werden. Sein Mime hat bekanntlich internationalen Ruf. Vielleicht mußte Karl Seydel eigens dazu geboren werden, dieser Gestalt die endgültige Formung zu geben, wie dies Geis mit seinem Beckmesser getan hat. Seydels Monostatos hält Schritt mit dem Osmin Sternecks, sein Basilio in „Figaros Hochzeit" hat seit Jahren die eifrigsten Bewunderer. Dann ist aber da noch eine Rolle, und ich darf wohl sagen, daß ich Seydel in ihr eigentlich erst für die Öffentlichkeit entdeckt habe. Es ist der Hirt in „Tristan und Isolde". Wie der Künstler diese kleine Partie zu beseelen und dadurch mit dem Zauber unentrinnbarster Stimmungshaftigkeit zu umhüllen vermag, das ist in der Tat ein Sinnbild echt deutschen Kunstwillens, der aus scheinbar Kleinstem denkbar Größtes kraft einer erlösenden, tiefeinsinkenden Liebe erschafft!

Ein Neger spielt Klavier.

Von Josef Robert Harrer, Wien.

Im Laufe eines halben Jahres erschienen in den großen Städten Europas begeisterte Kritiken über einen Neger, namens John Flaffith, dessen wunderbares Klavierspiel überall, wo er auftrat, bewundert und stürmisch bejubelt wurde.

Der Budapester „Magyarorszag" schrieb unter anderem „. . . Wir hatten erst vorige Woche Gelegenheit, eine traurige Notiz über den Klavierkünstler Iwan Molt zu bringen. Um so mehr freut es uns, heute von dem ungeheuren Erfolg Mister John Flaffiths zu berichten, der die schwersten Stücke mit ungeheurer Technik und innerstem Gefühl auf dem Klavier zu Gehör brachte. Und dabei ist Mister Flaffith ein — Neger! Dieser Neger ist in die Seele Beethovens und Liszts eingedrungen. Kurz: Ein Phänomen, an dem sich die Klavierspieler mit weißer Haut ein Vorbild nehmen sollten. . . ."

„Kurjer Polski" in Warschau konnte seinen Lesern mitteilen: „Der Neger John Flaffith hat gestern vor einem Publikum, das vor Begeisterung tobte, Debussy und Strawinsky gespielt. Was dieser große Künstler aus dem Klavier überhaupt herauszuholen versteht, kann nur der Fachmann so recht würdigen. Der Schreiber dieser Zeilen, der die größten Meister des Klavierspieles hören konnte, kann als Quintessenz der Kritik nur sagen: John Flaffith war besser als sie alle. . . ."

Im Bukareſter „Adeverul“ konnte man leſen: „. . . Wir waren durch den ſchwachen Erfolg des Klavierabends Giuſeppe Sperantes — im Gedanken an das Geſetz der Serie — der Meinung, daß auch John Flaffith, ein Neger, mit ſeinem Klavierſpiel wenig Anklang finden würde. Unſere Enttäuſchung war die angenehmſte der Welt; denn dieſer Negerkünſtler brachte Mozart und Bach in einer Vollendung, die man himmliſch nennen möchte, wenn ein Kritiker eben ſolche Superlative verwenden darf. Sein Anſchlag, ſein Tempo . . .“

Der Amſterdamer „Telegraaf“, die Madrider „Critica“, die Mailänder Zeitung „Il secolo“, der Londoner „Daily Herald“, der Pariſer „Matin“, der Wiener „Tag“, außerdem mehrere Blätter Berlins und Hamburgs ſchrieben auf ähnliche Weiſe; alle nannten den Negerkünſtler außerdem noch einen ſehr beſcheidenen und faſt ſcheuen Menſchen, der nichts ſo ſehr zu lieben ſchien wie ſeine Kunſt und der nichts ſo ſehr haßte wie Interviews und ähnliche Angelegenheiten, die man der Reklame wegen über ſich ergehen zu laſſen pflegt.

Europa, ſoweit es die Kunſt des Klavierſpieles liebte, hatte ſeit einem halben Jahr ſeine Senſation; wenn irgendwo ein Konzert angeſagt wurde, ſo waren die Plätze in kurzer Zeit verkauft. Ja, die größten Variétés und Vergnügungsſtätten boten dem Neger John Flaffith Unſummen an, wenn er einen Monat oder nur eine Woche bei ihnen ſpielen wollte. John Flaffith, beſſer geſagt, ſeine Sekretärin Anny, eine ſehr ſchöne, junge, goldblonde Dame, lehnte aber alle Anträge ab.

„Miſter Flaffith hat ſo viel Arbeit mit ſeinen großen Konzerten, daß er bei beſtem Willen nicht in der Lage iſt, noch andere Engagements anzunehmen. Er wird vielleicht ſpäter auf Ihren geſchätzten Vorſchlag zurückkommen und notiert ſich daher Ihre Adreſſe.“

So und ähnlich ſprach Anny.

Die anderen großen Klavierſpieler aber waren verzweifelt. Sie wußten ſich nicht zu helfen. Von heute auf morgen merkten ſie, daß ſie die Gunſt des Publikums verloren. Ernſte Kritiker nahmen ſich ihrer an und ſchrieben über die Dekadenz Europas, das ſelbſt in der großen Kunſt den exotiſchen Raſſengegenſatz brauche, um noch hingeriſſen werden zu können. Die Jazz-Muſik ſei von den Negern übernommen worden; nun müſſe man ſich noch von einem Neger Bach, Beethoven, Schubert und andere klaſſiſche Muſik auf dem Klaviere vorſpielen laſſen. Europa ſei reif zum Untergang uſw.... Aber wenn dieſe Kritiker dann Gelegenheit hatten, perſönlich John Flaffiths Spiel zu hören, dann mußten ſie ihr Urteil zurücknehmen; denn auch ſie, ſo voreingenommen ſie waren, wurden von ſeinem herrlichen Klavierſpiel begeiſtert. . . .

Natürlich zerbrach man ſich den Kopf, woher eigentlich John Flaffith ſtamme, wie er zur Kunſt gekommen ſei uſw. Da Flaffith ſelbſt nie eine Auskunft gab und da ſeine ſchöne Sekretärin nicht reden durfte, iſt es leicht verſtändlich, daß man ſich ſeine Geſchichte einfach erfand. Und ſo waren bald die merkwürdigſten Berichte in den verſchiedenen Blättern zu leſen, wie: Flaffith ſei ein entflohener Sklave oder er ſei der Sohn eines Negerkönigs, er ſei erſt zwanzig Jahre alt oder er habe erſt kürzlich in aller Stille ſeinen 50. Geburtstag gefeiert. Es wurde mehr über ihn erfunden als über die Minſtinguett oder ſeine Hautfarbe-Genoſſin Joſephine Baker.

Alles das las John Flaffith und lächelte vor ſich hin. Armes Europa, dachte er, du haſt Sorgen!

Wie ſchon erwähnt, waren die Klavierkünſtler Europas ratlos. Einer von ihnen, der — ſeltſamerweiſe! — heißblütige und ſtürmiſche George McGrix, konnte nicht mehr ſchlafen; es mußte etwas geſchehen, ging es ihm im Kopf herum. Da hörte er, daß in wenigen Tagen in London ein großes Konzert John Flaffiths ſtattfinden ſollte.

Es war am Abend des Konzertes. Der Saal war dicht beſetzt, an den Kaſſen raufte man um die wenigen reſtlichen Karten; Agioteure bekamen das Zehnfache, ja ſogar das Dreißig-

fache für einen Platz angeboten. Das Konzert hatte begonnen. Mit rührender Hingebung in dem schwarzen Gesicht spielte Flaffith eben eine Klaviersuite von Händel, als plötzlich ein Revolverschuß wie ein Peitschenknall die weihevolle Stille zwischen zwei Akkorden durchbrach. Jähe Aufschreie schrillten durch den Saal, während Flaffith stumm vom Sessel sank. Und schon stürzte die blonde Anny auf das Podium und warf sich schluchzend über den Neger.

„John, John," flüsterte sie, „John, öffne doch die Augen!"

Mit Mühe verhütete man eine Panik. George McGrix, der den Schuß aus der ersten Parkettreihe abgegeben hatte, ließ sich wehrlos verhaften.

„Ich wollte uns weiße Künstler von der schwarzen Gefahr befreien", sagte er, als er abgeführt wurde.

Inzwischen bemühte man sich um den bewußtlosen Künstler; der Arzt konstatierte einen ungefährlichen Streifschuß, der nur eine plötzliche Ohnmacht verursacht habe; der Künstler werde bald wieder zu sich kommen. Und er wollte Flaffith die Stirne mit kaltem Wasser kühlen.

„Kein Wasser, kein Wasser!" rief Anny.

„Warum denn nicht?" fragte erstaunt der Arzt und bat die Umstehenden, das Mädchen zu beruhigen. Dann wusch er Flaffiths Stirne und Schläfen. Und wie er immer wieder sachte mit dem Schwamm rieb, sah er, daß das Wasser schwarz und die Stirne und Schläfen blaß und bläser und allmählich weiß wurden, weiß, wie sie bei jedem Europäer sind. Da gingen laute Rufe durch den Saal: „Flaffith ist kein Neger, er ist ein Weißer!"

Und der Telegraph schickte die Neuigkeit in alle Welt. Am Tage darauf las man in Budapest, in Bukarest, in Warschau, in Madrid, in Wien, in Mailand, in Berlin, in Hamburg, daß der berühmte Neger-Klavierkünstler ein Weißer sei.

Vor John Flaffith, recte John Mooring aus New York, saß der Reporter der Hearst-Presse. Er hatte das Glück des ersten Interviews mit dem Künstler, wofür sein Konzern 10 000 Dollar bezahlte.

„Wie sind Sie auf die Idee gekommen, als Neger aufzutreten?"

John Mooring lächelte und sagte: „Es ist nicht meine Idee, sondern die meiner Frau. Ja, staunen Sie nur, Anny ist seit einem Jahr meine treue Gattin. Als wir geheiratet hatten, spielte ich in einer Bar New Yorks; es ging so schlecht und recht. Aber ich verlor die Stelle, weil mein Spiel zu ernst war. Anny, die mir immer Mut zusprach, sagte, ich solle es als Klaviervirtuose versuchen. Es war ohne Erfolg. Ein Negerfilm, den wir in dieser Zeit sahen, brachte plötzlich Anny auf den Gedanken, daß ich es in Europa als Negerkünstler wagen könne. Unsere letzten Ersparnisse brachten uns über den Ozean. Anfangs versuchte ich in den einzelnen Städten noch als Weißer aufzutreten; so in Budapest als Iwan Mold, in Bukarest als Giuseppe Sperante; ich hatte keinen Erfolg. Wenn ich aber dann als Neger kam, wurde ich begeistert empfangen; kurz: ich war bald eine weltbekannte Größe. . . . George McGrix hat mich wieder zum Weißen gemacht."

„Und was werden Sie jetzt beginnen?" fragte der Reporter.

„Mir ist nicht bange. Wenn Sie mich verlassen haben, kommen die verschiedenen Vertreter von Variétés und Konzertunternehmungen. Denn man muß nicht unbedingt schwarz sein, man muß nur Glück haben."

„Und eine gescheite und schöne, treue Frau", sagte der Reporter.

. . . Unsere Geschichte ist zu Ende. John Mooring, der sich als Neger John Flaffith genannt hatte, blieb zwei Jahre lang in Europa, wo er aber kein Konzert mehr gab. Nun lebt er in Amerika, er spielt in den mondänsten Variétés, er komponiert die entzückendsten Tangos. Der schönste und traurigste dieser Tangos ist seiner blonden Frau gewidmet und heißt: „Ich bin ein armer Neger." . . .

Aber diesen Tango kennt nur er und seine Frau.

Muſikaliſches Silben-Preis-Rätſel.

Zu unſerem muſikaliſchen Silben-Preisrätſel aus dem Auguſt-Heft müſſen wir einige unliebſame Druckfehler richtigſtellen:

Unter den Silben fehlt einmal die Silbe — e — (die Silbe kommt zweimal vor).
Die verzeichnete Silbe „hän" muß „häu" heißen.
Die Silbe „ri" kommt in verſchiedenen Schreibweiſen vor und kann auch „ris" heißen.

Trotz dieſer Fehler, die die Löſung des Rätſels für viele unſerer Rätſelfreunde erſchwerte, ſind ſchon eine Reihe von Löſungen eingegangen. Wir möchten aber doch dieſe Berichtigungen mitteilen und erweitern den Termin für die Einſendung der Löſungen auf ſpäteſtens 14. September 1930.

Neuerſcheinungen.

Rudolf Bode, Muſik und Bewegung. gr. 8⁰. 30 S. Kaſſel, Bärenreiter-Verlag 1930. M. 1.50.

Carl Elis, Neuere Orgeldispoſitionen. gr. 8⁰. 55 S. Ebenda, 1930. M. 1.80.

Karl Ziebler, Das Symbol in der Kirchenmuſik Joh. Seb. Bachs. gr. 8⁰. 94 S. Ebenda, 1930. M. 5.—.

Cornelia Auerbach, Die deutſche Clavicordkunſt des 18. Jahrhunderts. gr. 8⁰. 109 S. Ebenda, 1930. M. 4.50.

Wagner- und Mozart-Feſtſpiele, München 1930. Hrsg. von der Generaldirektion der bayeriſchen Staatstheater. 56 S. München, Knorr & Hirth. — Das prächtig ausgeſtattete Feſtheft enthält außer den Bildern der Mitwirkenden uſw. eine Betrachtung: Mozart und das Zeitloſe von E. Wolf-Ferrari. Im Schlußwort der Satz: Mozart iſt in der Muſik eins der ſchwerſten Kapitel: weil er die Vollendung iſt. Man darf ſich ihm nur lernend nahen. Man lernt nie bei ihm aus.

Maurice Boucher, Claude Debuſſy. In „Maitres de la Musique aucienne et moderne". Mit 60 Bildern. gr. 8⁰. 87 S. Paris, Les éditions Rieder.

Charles Bouvet, Spontini. gr. 8⁰. 99 S. Ebenda.

Hanns Kötzſchke, Orgelwerke. 1., 2. und 3. Heft. Gr. 4⁰. Heft 1 und 2 je 39 S., je M. 4.—, Heft 3: 33 S. M. 3.—. Verlag Bernhardine Boſſe, Leipzig.

Beſprechungen.

Bücher.

ROMAIN ROLLAND: Beethovens Meiſterjahre. Von der Eroica bis zur Apaſſionata. Inſel-Verlag Leipzig 1930. 276 S., 29 Tafeln, 1 Fakſimile (Heiligenſtädter Teſtament!).

Man muß dieſes Buch, wie nur irgend ein literariſches Kunſtwerk, in einer Nacht leſen. Es iſt in ſeiner Art eine geniale, einzigartige Leiſtung: dichteriſche Umformung eines mit wiſſenſchaftlicher Akribie erarbeiteten Materials. Das Werk eines Sechzigjährigen, darum nicht frei von geruhſamer Redſeligkeit, doch weiſe, ohne Emphaſe, ſeheriſch klar. Und ſo recht das Werk eines Franzoſen: exakt, durchgeformt, beſtimmt und faſt handfeſt nüchtern durch dieſe oft wundervoll überlegene Beſtimmtheit und Gerichtetheit. Das Bild des reifen, des klaſſiſch geſtaltenden Beethoven erſteht in Konturen, gleichſam plaſtiſch mit einem erfüllten Ausdruck, wie er uns in noch keinem bisher erſchienenen Buch überzeugungskräftiger und erſchütternd eindrucksvoller vor die Augen getreten iſt. — Darf ein Einwand, freilich ein prinzipieller, geäußert werden, ſo iſt es der gegen die analytiſche Methodik Rollands. In ihrer Zurückführung alles an Muſik Erkennbaren auf ſichtbare Menſchlichkeit, reales pſychologiſches, ſeeliſches Geſchehen, faßbaren Ausdruck (Affekt) überſchreitet ſie an manchen Stellen die Grenzen einmal des ſachlich Beweisbaren, andererſeits des äſthetiſch Geſchmackvollen. Eine deutende Ausſage wie: „Die erſten acht Takte ſind nur Ruhe in Gott. Während der folgenden hebt die Seele, faſt ohne ſich zu rühren, dreimal in frommem Liebesſehnen die Hände" (über den langſamen Satz der Apaſſionata) iſt eben gerade noch bei einem Romain Rolland zu leſen, in jedes Anderen Mund (zumal in deutſchem) klänge ſie rettungslos banal. Uns ſcheint, hier ſteckt in der Methodik des Buches zuviel veraltete Real-Pſychologie, zuviel primitiver Kunſt-Handwerkerglaube des 19. Jahrhunderts, zuviel romaniſche (pſeudoromantiſche) Senſualität.

Kein Wunder daß bei der Deutung beispielsweise der Sonatenform die „formale" Reprise gegenüber der „kämpferischen" Durchführung nicht recht sinnvoll erklärt werden kann, — kein Wunder daß manche Analysen aus dem hellen Bereich überzeugender geistiger Einfühlung über den blühenden Boden dichterisch-stimmungshafter Nachzeichnung in die trüben Bahnen eines billigen schwelgerischen Genießertums und einer nicht ganz würdevollen Gefühls-Schwärmerei abgleiten. Hans Költzsch.

HERMANN ABERT: Gesammelte Schriften und Vorträge, herausgegeben v. Friedrich Blume. 616 S. Verlag Max Niemeyer, Halle a. S.

Das reiche Wissen des Verstorbenen, seine gediegene, kenntnisvolle Einstellung zu musikhistorischen Fragen läßt die Lektüre dieses umfangreichen Werkes als äußerst lohnend erscheinen. Die Auswahl bietet eine große Anzahl von unveröffentlichten Aufsätzen, Vorträgen und Gedenkreden. Besonders reichhaltig ist der Abschnitt über Probleme des Liedes und der Oper. Unter den Gegenwartsfragen verdient die Abhandlung über Stellung und Aufgaben der Musik in der heutigen Kultur besondere Beachtung. Aus dem Gedankenreichtum dieses Aufsatzes veröffentlichen wir einige grundsätzliche Abschnitte in der Rubrik „Aus neuerschienenen Büchern". Die überragende wissenschaftliche Persönlichkeit Aberts durch das vorliegende Sammelwerk nähergebracht zu haben, ist für Verleger und Herausgeber ein Verdienst, dem hohe Anerkennung gebührt. Dr. F. St.

HANS WAGNER-SCHÖNKIRCH: Theoretisch-praktische Musik- und Harmonielehre. Handels-Verlag, Breslau, 1929. 223 S.

Das Buch ist für den Unterricht an Lehrerbildungsanstalten bestimmt und mag in diesem Kreise wohl Gutes wirken. Durch die erschöpfende Umarbeitung ist das Buch wohl reichhaltiger, aber auch unübersichtlicher geworden. Es werden im übrigen alle Fragen berührt, die man hier erwartet, allerdings in einer Weise, die wenig fortschrittlich ist und für die heutige Praxis nicht mehr ausreicht. Der Praktiker von ehedem gibt mehr Winke und Kniffe, die „eben so sind", als die Begründung der inneren Gesetze, warum so. — Zu mager ist die Kontrapunktlehre ausgefallen (In der heutigen Zeit!). Das Kapitel der Figuration leidet an Unklarheiten der Definition. Die Erklärung der Wechselnote ist falsch. Deshalb sieht sich auch der Verfasser genötigt zu „Hilfstönen" seine Zuflucht zu nehmen (S. 41) und hier erscheinen unter dem Namen Nebennoten die schönsten, einwandfreiesten Wechselnoten! — Es würde zu weit führen, weitere Einzelheiten zu zitieren. Das Ergebnis ist: Der Schüler wird mit Lernstoff belastet, ohne selbst denken zu lernen. — Was ist dagegen doch Riemann für ein Compendium an Tiefe, Logik und Konsequenz! Dr. Friedrich Welter.

HEINZE-OSBURG: Allgemeine Musiklehre für den grundlegenden Unterricht. Neu bearbeitet von W. Osburg. Handels-Verlag, Breslau 1929. 95 S.

Das Büchlein gehört zwar auch demselben Kreise wie das vorhergehende an, doch hat der Verfasser die Gabe, seinen Stoff klar und bündig zu formulieren, sodaß eine richtige Überschau über die einzelnen Disziplinen erreicht wird. Einige Literaturbeispiele vermitteln lebendige Anschauung von verschiedenen Formen, Formgebungen und Instrumenten. Der Abschnitt „Akkordlehre" müßte allerdings den heutigen Ergebnissen mehr Rechnung tragen. Dr. Friedrich Welter.

HILF DIR SELBST. Eine Harmonie- und Formenlehre zum Selbstunterricht für den Musikliebhaber. Von Hans Gaartz. Verlag von Ernst Klett, Stuttgart.

Die Harmonielehre ist nicht für den Fachstudierenden bestimmt, sondern für den Musikliebhaber. Sie geht zu diesem Zweck vielfach eigene Wege; der Verfasser gibt selbst zu, daß diese Art theoretische Unterweisung „bis zu einem gewissen Grade unsystematisch" ist, doch kann man seine Gründe hierfür gern gelten lassen. Als Vorzug ist in erster Linie eine sehr klare, leichtverständliche Ausdrucksweise zu buchen; sie hebt sich geradezu wohltuend von der vieler anderer Harmonielehren ab, namentlich auch von der Louis-Thuilleschen, die im übrigen dem Werke als Grundlage gedient hat. Die Anordnung des Stoffes mit ihren „Merksätzen", in denen der Verfasser seine Ausführungen kristallisiert, ist sehr geschickt. Die Beilagen (Etuden von Lemoine und Czerny) sind für den gedachten Zweck zum Analysieren durchaus geeignet.

Man wird dem autodidaktischen Befassen mit der Harmonielehre natürlich stets etwas mißtrauisch gegenüberstehen. Ich habe auch noch kein Studienwerk kennen gelernt, welches hierzu als sichere Grundlage dienen könnte, ohne daß selbst bei größter Energie Irrwege ausgeschlossen wären. Das Gaartzsche Buch ist für diesen Zweck immerhin am ehesten möglich und ist ja mit besonderer Absicht hierfür geschrieben. Ich würde aber auch hier vorziehen, das Werk unter Kontrolle durcharbeiten zu lassen, oder mindestens so, daß zwei Gleichstrebende es miteinander durchnehmen, um sich gegenseitig Fragen und Aufgaben zu stellen. Auf der anderen Seite legt das Buch den Gedanken nahe, ob nicht jeder Musikstudierende, bevor er an das wirkliche Studium der Harmonielehre herangeht, sich

durch dieſen Lehrgang erſt einmal einen Überblick über den geſamten Stoff verſchaffen ſollte; denn es iſt ja gar keine Frage, daß durch die hier erreichte lebendige Verbindung mit der Literatur und der Formenlehre das Intereſſe am Stoff erhöht wird! Die zahlreichen Literaturbeiſpiele ſind ſehr gut gewählt. Wenn der Studierende das Ziel, das er durch die Harmonielehre erreichen ſoll — namentlich das unbedingt nötige Analyſieren eines Tonſtückes — auf dieſe Weiſe zunächſt einmal klarer vor Augen ſieht, ſo wird er dann den für die meiſten, gerade für die Muſikaliſchen etwas langweiligen Teil der Harmonielehre leichter überwinden. Das Buch enthält jedenfalls viele außerordentliche Vorzüge, gegenüber denen einzelne Einwände keine weſentliche Rolle ſpielen. Wie glücklich iſt z. B. der ſo einfache, aber ich glaube neue Gedanke, den Vorhalts-Quartſextakkord vor der Dominante als $\frac{6}{4}$V ſtatt V$\frac{6}{4}$ zu bezeichnen, im Gegenſatz etwa zu Reger. Mit der Konglomeratbezeichnung $\text{II}_{\substack{6\\1}}$ für den Sextakkord der 2. Stufe (einſchließlich der anderen Umkehrungsformen der 2. Stufe) kann ich mich weniger befreunden, ohne daß dieſer Akkord wenigſtens durch einen beſtimmten Namen gekennzeichnet wird. Ich ſehe auch nicht ein, warum der Verfaſſer von den Umkehrungen des Septakkordes nur den Namen des *Sekundakkordes* lehrt (S. 37). Die Intervallnonen der Umkehrungen ſind doch gerade wichtige Anhaltspunkte für das „Taſtenbild", auf das er Wert legt. Und den Namen „Quintſextakkord" braucht er in einem ſpäteren Falle ja doch, freilich wiederum ohne beſonders einleuchtenden Grund gerade nur für den unterdominant-ſtellvertretenden Quintſextakkord (S. 60). Daß der Anfang von Beethoven op. 2 III, letzter Satz, falſch zitiert iſt (S. 89) (ſonſt müßte ja auch das 5. Achtel Durchgangsbildung ſein!) und daß auf S. 127 zweimal die Septime des Septakkordes der 7. Stufe in Dur als *groß* bezeichnet wird, ſind Flüchtigkeiten, die ich nur nebenbei erwähne.

Was die Behandlung der *Metrik* betrifft, die in den meiſten Harmonielehren bis zu Schönberg zu kurz kommt — die bemerkenswerteſten Ausnahmen ſind Hugo Riemann und Johannes Schreyer —, ſo ließe ſich auch bei Gaartz manches ſagen. Gaartz ſchreibt z. B. (Fußnote Seite 95): „Das Kapitel „falſche Taktſtriche" iſt ein ſchwieriges und auch viel umſtrittenes. Es gehört in das Sondergebiet der „Metrik", auf die näher einzugehen uns hier zu weit führen würde. Nur ſei kurz geſagt, was man unter „Metrik" verſteht. Es iſt die Lehre von den muſikaliſchen *Schwerpunkten*: von den leichten und ſchweren Taktteilen und — das iſt vor allem wichtig — den leichten und ſchweren *Takten*. — Die $\frac{3}{4}$-Einteilung in unſerer Etude (es handelt ſich um eine zu analyſierende Etude von Lemoine) iſt deshalb „falſch", weil z. B. der Taktſtrich zwiſchen Takt 1 und 2 ungerechtfertigterweiſe kundtut, daß das 1. Viertel von Takt 2 genau ſo ſchwer, d. h. genau ſo betont iſt, wie das 1. Viertel von Takt 1. „Richtig" iſt aber, wenn der Taktſtrich zwiſchen Takt 1 und 2 wegfällt; denn dann treten die ſich wirklich entſprechenden Schwerpunkte (das ſind das 1. Viertel des erſten und 1. Viertel des dritten Taktes) für das Auge deutlich hervor." — Auch *das* iſt noch *nicht richtig*. Auch wenn ich den $\frac{6}{4}$ Takt hier für richtig gelten laſſe, ſo ſind auch dann noch der 1. und 2. Takt (alſo der 3. Takt des Originals) *nicht* gleichwertig: der 1. Takt iſt *leichter* Takt, der nunmehrige 2. Takt *ſchwerer* Takt. Wenn Gaartz das Gebiet der Metrik im Rahmen dieſes Buches *nicht ausführlich* behandeln will, ſo wäre es doch von *Vorteil*, bereits bei den *Kadenzen* z. B. Seite 22 bis 25, S. 48 (3. Beiſpiel) und anderwärts durch geſchickte *Takteinteilung* dem „*Auge*" des Lernenden für das rhythmiſche Erfaſſen der Kadenz einen Anhalt zu geben, alſo etwa: in halben Noten, ſo daß die Tonika Auftakt iſt und die Unterdominante auf 1 zu ſtehen kommt. Ein Hinweis auf die wichtige metriſche Stellung der Akkorde brauchte dann vielleicht dort noch nicht einmal zu ſtehen, wäre aber ſpäter im 2. Teile angebracht. Beſondere Klarheit in dieſem Punkte bringt Tetzels Broſchüre „Rhythmus und Vortrag", ſiehe z. B. beim Kapitel „Beziehungen der Kunſtmittel": „Maßgeblich für die Lage des Taktſchwerpunktes iſt alſo die Zielſtrebigkeit der harmoniſchen Funktionen" uſw. Nicht nur beim Harmoniſieren und Kadenzenbilden, ſondern auch bei der *Analyſe* von Werken iſt die Erkenntnis der metriſchen Stellung der Akkorde ſo ungeheuer wichtig, daß man die genügende Berückſichtigung dieſer Sache in den Harmonielehren fordern muß. Das Kapitel „falſche Taktſtriche" wäre aber *nicht* ſo ſchwierig und umſtritten, wenn die Harmonielehre von Grund aus auch den Erforderniſſen der *Metrik* mehr Aufmerkſamkeit ſchenken würde. Tut ſie das, ſo werden wir von Anfang an ſinngemäßere Taktſtriche ſetzen — dies iſt nicht ſo ſchwer, in der einfachſten Kadenz kann man es rein gefühlsmäßig tun —, und darüber hinaus wird das Erkennen etwaiger falſcher, d. h. gedankenlos geſchriebener Taktſtriche auch bei älteren Meiſterwerken leichter werden. Wir ſind hierin ſeit Riemann ſtrenger geworden und müſſen es ſein. Und gerade für den ohne perſönliche Anleitung „Selbſtſtudierenden" würden gewiſſe Hinweiſe nützlich ſein. Da das vorliegende Buch ſicher großem Intereſſe begegnen wird, ſo dürfte ſich bei einer Neuauflage leicht in dieſem Sinne das oben Angedeutete anbringen laſſen. Johannes Reichert.

Musikalien.

DR. LEONHARD DEUTSCH: Klavierfibel. Eine Elementarschule des Blattspielens. Zusammengestellt aus Volksliedern aller Nationen. 1. Heft, Deutsche Vorschule. Leipzig, Steingräber-Verlag.

Endlich das moderne Werk für den Elementarunterricht. Das Erscheinen dieser Klavierfibel ist eine freudigst zu begrüßende Tat, da hier zum ersten Mal mit all dem schematischen Drill aufgeräumt und der Anfänger sogleich zum Kern der Sache, zum Musikerleben geführt wird.

In der ausführlichen Anleitung für Lehrer gibt Deutsch die gründlichsten Anweisungen für seine umwälzende Methode, die in jeder Hinsicht den erfahrenen Pädagogen von genialer Intuition erkennen läßt, als dessen oberster Grundsatz gilt, daß jedermann unterrichtbar ist. Entgegen der herkömmlichen Anschauung:

„Die Musikalität müsse sich aus der Spielfertigkeit entwickeln", lehrt er umgekehrt: „Das musikalische Verständnis muß vorangehen, damit sich die Technik entfalte. Das frühere System technischer Übungen und des Repertoirestudiums wird durch eine systematische Schulung im Primavistaspielen ersetzt, also durch eine rein musikalische Übung, die die Anprüche an die Spieltechnik auf ein Mindestmaß herabsetzt". Welchen Weg schlägt Deutsch nun zu diesem Zweck ein?

Zunächst enthält der Notenteil nur Volkslieder in bester Auswahl. Für den Notenunkundigen sind die ersten 14 Lieder in Buchstabenschrift wiedergegeben, wobei das Sinken oder Steigen der melodischen Linie durch entsprechende Anordnung der Buchstaben auf zuerst zwei, später fünf Linien erkenntlich wird. Ein beigegebener Merkstreifen ermöglicht sofortige Orientierung auf dem Klavier. Schon hierbei zeigt sich eine bedeutsame Verschiedenheit gegen früher darin, daß keineswegs nur die C-Dur Tonart für die Lieder beibehalten ist, sondern daß vom dritten Lied an die verschiedenen Tonarten bis E und As Dur abwechseln — also spielend die Kenntnis der gebräuchlichsten Tonbezeichnungen erworben wird. Dieselben Lieder folgen dann in Notenschrift, und zwar in ständigem Wechsel von Violin- und Baßschlüssel, die beide schnell geläufig werden. Die Texte der Lieder sind stets beigefügt, durch Mitsingen finden die Kinder von sich aus das rechte Tempo.

Ich machte selbst die Probe aufs Exempel und ließ zwei 11- und 13jährige Mädchen, die keinerlei Unterricht genossen hatten, von Anfang an die Lieder abspielen und war überrascht, wie schnell sich die Kinder in das Blattspiel fanden, bald mit Noten und Instrument vertraut waren. Daß durch diese Art die Spielfreude ganz hervorragend geweckt wird und die Kinder darauf brennen, immer weiter zu spielen, war ein weiteres erfreuliches Resultat.

Aus dem einstimmigen Spiel beider Hände entwickelt sich bald das Spiel im zweistimmigen Satz — letzthin eine ganz ausgezeichnete Vorbereitung zum polyphonen Spiel — von dem dann Deutsch zu einer reicheren Harmonisation fortschreitet, wobei seine gewählte Satzart alles Schematische vermeidet. Das Heft schließt mit der ausführlichen Anleitung zum freien Begleiten einer gegebenen Melodiestimme ab.

Überschaut man das Ganze, so ist hier auf etl. sechzig Seiten eine Einführung nicht nur ins Klavierspiel, sondern in die Musik überhaupt gegeben, wie sie in ähnlicher Art noch nicht vorliegt. Durch diese Methode wird eine allgemeine musikalische Grundlage geschaffen, auf der sich dann leicht weiterbauen läßt.

Man kann dieses hervorragende Werk nur in die Hände recht Vieler wünschen. Ein Arbeiten nach ihm kann der so schmählich vernachläßigten häuslichen Musikausübung viel neue Anhängerschaft bringen und damit den besten Damm gegen die vielbeklagten Auswirkungen der mechanisierten Musik bilden helfen. Die Klavierfibel gehört in die Hand jedes, der Elementarunterricht erteilt und dem ernstlich daran liegt, in jungen Menschen Freude und Verständnis an Musik zu wecken, nicht aber durch öden Fingerdrill alles von Anfang an zu verleiden. Georg Kiessig.

HERAKLIT NESTOROFF: Episoden op. 4 für Klavier zu 2 Hdn. (Begegnung. Bei ihr. Nocturne. Erfüllung). Ludwig Doblinger (Bernhard Herzmansky), Leipzig-Wien. M. 3.50.

Eine opernhaft aufgezogene Liebesgeschichte. Alterierte (oder exaltierte) Nonenakkordharmonik, schwül und überladen. Klavierauszugstil! Die Nocturne scheint von Schrekers „Gezeichneten" abzustammen.

HERMANN DURRA: Umwandlungen eines eignenThemas (Klavier zu 2 Hdn.). Ries & Erler GmbH., Berlin.

Ein sehr knappes Passacaglia-artiges Thema in kleinen stimmungsvollen Bildern variiert, mehr nach innen als äußerlich wirksam musizierend. Vorliebe für kleine und kleinste Imitationen, wodurch der Klaviersatz etwas zerflattert.

K. B. JIRÁK: Sonate für Viola und Klavier op. 26. — N. Simrock GmbH. Berlin-Leipzig.

Die im wesentlichen aus einer meisterhaft aufgebauten Variationenreihe bestehende Sonate gehört ganz der Gegenwart an. Sie bekennt sich zu keiner Tonart, aber die kühnen polytonalen Bildungen werden mit einer so erstaunlichen Sicherheit gehandhabt, daß sie unbedingt zwingend sind. Be-

sonders überrascht klangliche Wirkung, die frei ist von der bei vielen „Modernen" beliebten abstoßenden Häßlichkeit. Jirák hat glücklicherweise noch nicht vergessen, daß Musik vor allem zum Hören da ist, nicht zum Lesen auf dem Papier.

FRITZ REUTER: Kleine Suite, op. 16.

FRITZ REUTER: Leichte Variationen über ein heiteres Thema. op. 18. (Klav. zu 2 Hdn.) C. F. Kahnt, Leipzig.

Die Suite gibt sich in ziemlich ungenierter Polyphonie. Die Melodik ist nicht besonders edel und gewählt, es herrscht aber rhythmisches Leben. Ein unterhaltsames Hors d'oeuvre. — Die nicht eben bedeutenden Gedanken des „heiteren Themas" und seine Veränderungen erinnern in ihrer gesuchten Primitivität an Casellas „Pezzi infantili".

HELMUTH FRANKE: Sonate f. Kl. zu zwei Hdn. op. 32. C. F. Kahnt, Leipzig.

Sehr keck, ja rücksichtslos in der kontrapuktischen Führung, trotzdem spürt man so etwas wie eine immanente Logik darin, die Stimmführung hat kräftige innere Impulse und wirkt bei aller Gewagtheit nicht gesucht. Kein kaltschnäuziger Konstruktivismus. Klangvoller Klaviersatz.

SIEGFRIED KUHN: Sonate h-moll für Bratsche und Klavier op. 7. — Ries & Erler GmbH. Berlin. M. 4.—.

Der vom Krieg jung hingeraffte Komponist bietet in dieser Sonate, die frei von modernistischen Anwandlungen ist, klangschöne, edel empfundene Musik, melodiös ansprechend, harmonisch und kontrapunktisch gut gearbeitet, technisch ohne virtuose Ansprüche. (Auch für Cello erschienen.)

Dr. H. Kl.

K. B. JIRAK, op. 26: Sonate für Viola und Klavier. Edition Simrock.

Ein Sonatenwerk modernster Faktur, geistreich und dankbar, aber technisch recht schwer. Die Viola-Stimme liegt als op. 26b auch in einer Bearbeitung für Violine vor und scheint als solche noch wirksamer zu sein. R. Paul.

GUSTAV DONATH: Sonate G-dur für Violine und Klavier. Wien-Leipzig, Doblinger.

„Meinem Heimatlande Steiermark gewidmet." Diese Widmung kennzeichnet den Inhalt. Es ist ein jedem grüblerischen Tiefsinn aus dem Wege gehender lebensbejahender Hymnus eines Musikers aus Liebe zur schönen Heimat geschaffen. Dieses 3sätzige Werk hält sich streng an die klassische Sonatenform, behandelt die Geige vorwiegend als Melodie-Instrument, dem sich das Klavier streckenweise nur begleitend unterzuordnen hat und macht den Eindruck so einer rechten „Geigersonate" von vorteilhafter Mäßigung in Bezug auf „technische Probleme". R. Paul.

GUSTAV GEIERHAAS: Drei Sätze für Streichtrio. (Kl. Partitur.) Tischer & Jagenberg GmbH. Köln.

Prächtige Musik mit allen Vorzügen der Hochromantik ohne ihre Verirrungen. Inspirierte Melodik, lebendige Rhythmik, spannungsreiche Harmonik. Feine Ausnutzung der gegebenen Klangmöglichkeiten. Eine Musik, die sich an Kopf und Herz wendet. Dr. H. Kl.

JOSEF PEMBAUR d. J.: Sonate A-dur für Violine und Klavier. München, Otto Halbreiter.

Es ist sehr bedauerlich, daß dieses laut Fußnote im Jahre 1900 komponierte Werk erst jetzt im Druck vorliegt; es hätte sicher schon längst seinen Weg gemacht. Denn in ihm steckt neben leidenschaftlichen Temperamentsausbrüchen soviel schöne sinnige Melodik und poesievolle Harmonik, daß man es einfach lieben muß. R. Paul.

C. L. FLICK-STEGER, op. 16: Zwei Stücke für Violine und Klavier. Nr. 1 Bagatelle espagnole, Nr. 2 Minuetto. O. Halbreiter, München.

Ersteres ein raffiniert gemachtes Effektstück, letzteres ein melodisches Nippfächelchen, die beide bei gutem Vortrag ihre Wirkung nirgends verfehlen. R. Paul.

JULIUS WINKLER: Kadenz zum Violinkonzert von Joh. Brahms. (Leipzig-Wien, L. Doblinger.)

Wenn auch in der Größe der Konzeption und geistigen Durcharbeitung nicht an die Kadenzen zu demselben Konzert von z. B. Joachim oder Marteau heranreichend, bildet diese Kadenz doch eine recht beachtliche Arbeit, die die wichtigsten Themen des I. Satzes stilgemäß verquickt und den besonderen Vorzug hat, technisch nicht allzu hohe Anforderungen zu stellen. R. Paul.

JOHANN JOACHIM QUANTZ: Konzert in D-dur (Nr. 17), herausgegeben von Oskar Fischer u. Otto Wittenbecher. Leipzig, Robert Forberg, 1928. Klavierauszug 3.50 M.

Von den rund 300 Flötenkonzerten, die neben zahlreichen anderen Werken der Flötenmeister des Musikenthusiasten auf dem Preußenthrone schrieb, wohl nach Ansicht der Herausgeber eins der lebensfähigsten! Auf alle Fälle ist es bei mittlerer technischer Schwierigkeit nützlich zu studieren und höchst vergnüglich zu „musizieren". Was beide Herausgeber darum getan haben: Fischers, des Soloflötisten vom Gewandhausorchester, bis ins kleinste genaue und geschmackvolle Be„zeichnung" der Flötenstimme, Wittenbechers angenehm spielbare und klangvolle Übertragung der Streichorchesterbegleitung, verdient uneingeschränktes Lob. Nur hätten m. E.s alle Orchestervor- und -nachspiele vollständig wiedergegeben und damit ihre in manchen Fällen vielleicht erwünschte Kürzung dem

Vorteil der Ausführenden anheimgeftellt werden müffen. (In neuen Ausgaben älterer Werke follten überhaupt alle Änderungen ufw., zu denen fich der Herausgeber veranlaßt fieht, als folche kenntlich gemacht werden.) F. E. Thiele.

ROB. MÜLLER-HARTMANN, op. 23: Klavierftücke für die Jugend. Berlin, N. Simrock.

N. O. RAASTED, op. 39: „Wie Grethe und Elfe ihren Tag verleben". Leipzig, Kiftner-Siegel.

Auch die Tonkunft muß die Jugend zu gewinnen verfuchen, fonft fehlt der Nachwuchs. Und fo ift es für den Kritiker um fo erfreulicher, beftätigen zu können, daß diefe beiden Hefte in der Tat befte Jugendmufik enthalten. Es ift alles entzückende Mufik, die den Weg zum Kinderherzen finden muß. Ich habe heut Nachmittag meinen eigenen Kindern diefe Sachen vorgefpielt, um die Wirkung einmal zu erproben und fand fehr intereffierte Zuhörer. „Sandmännchen", „Abmarfch der Soldaten" und „Maskenaufzug" aus Müller-Hartmann op. 23, fowie „Mutter erzählt", „Mittagsfchlafen" und „Vaters kleiner Schelm" (köftlich, im 5/4 Takt) von Raafted wurden da capo verlangt. Mein 12jähriger hat dann die beiden Hefte annektiert und fich mit Feuereifer in deren Studium vertieft. Mehr braucht wohl nicht gefagt zu werden.

Rich. Paul.

WALTHER HIRSCHBERG: Lieder. Verlag Simrock.

Neun Klabundlieder, op. 27: Die vielen Lieder, die Hirfchberg veröffentlicht hat, verleugnen trotz ihres äußerlich fehr verfchiedenen Gewandes nicht ihre innere Herkunft von Wolf und Brahms. Einfälle find auch hier vorhanden, die Klavierbegleitung wird farbig und univerfell gehandhabt. Am gefchloffenften wirken die getragenen Lieder, wie: Das arme Mädchen mit feiner volkstümlichen Melodie (Die diffonanten Septen und Sekunden find zu entbehren), Motto: Ich würde fterben und „Es führt kein Weg". Hier wirkt das wiederkehrende Klaviermotiv fehr eindrucksvoll. Schickfal „Wie Krieger" feffelt durch die oftinate Baßfigur, eine ftimmungsvolle Färbung wird dadurch erreicht. Ähnlich ift die „Wanderung durch die Nacht" gearbeitet, wenn auch nicht mit gleicher Konzentration. — Klabund's Gedichte find durch ihren Stimmungswechfel fchwer komponierbar. In dem Beftreben, ihren Gehalt bis ins Einzelne auszufchöpfen, hat Hirfchberg die große Linie verloren, fo bei den bewegten Gefängen: Abfchied, Soll ich untergehn. Sie zerbröckeln inhaltlich.

Zarenlied (Op. 28): Man fieht den Grund nicht ein, diefes blutrünftige poetifche Gewächs mufikalifch umzuformen. Die Mufik gibt fich als ein Gefchwindmarfch, tonale Gedanken werden mit willkürlichen Diffonanzen konfequent gewürzt. Das Ganze bleibt unerfreulich.

Irene, acht Lieder nach Klabundfchen Gedichten (Op. 26): Das Prinzipielle, das oben gefagt ift, gilt auch von diefen Liedern, die dem Andenken Klabunds gewidmet und ebenfalls 1929 erfchienen find. Hirfchberg fcheint in eine gefchäftige Überproduktion geraten zu ein, die der inneren Entwicklung keine Zeit läßt. Harmonik, Klavierbegleitung find gegenüber den früheren Liedern einfacher gehalten. Eine gewiffe Manier ftört. Frühling, Einen Sommer lang, Uns ift gegeben find wirkungsvolle Mufik. Die ernften „Spruch", „Abend" enthalten keine neuen Werte, find auch zu ftark Brahmsifch orientiert. So auch der „Herbft", der einfache Kern wird nur mit kleinen modernen Floskeln verfehen.

Dr. Friedrich Welter.

Kreuz und Quer.

Heinrich Neal.

Am 8. September feiert in Heidelberg der Komponift und Pädagoge Heinrich Neal, gebürtiger Münchener, Schüler von Rheinberger und Draefeke, feit 1894 in Heidelberg anfäßig und lehrend, feinerzeitiger Mitbegründer des Städtifchen Konfervatoriums, feinen fechzigften Geburtstag.

Neal pflegt die Formen intimer Mufik: das kleine romantifche Klavierftück, die Variation, Sonate, Fantafie, kleinere Chorform, das Lied. Kleinprobleme der Form reizen ihn, des Satzes, in dem jede Note ihre Logik und ausgewertete Bedeutung hat; in die Fragen der Polyphonie ift er tief eingedrungen, darin als Lehrer ebenfo anregend wie bei der Befprechung der von ihm gleichfalls durchdachten modernen Mufikfyfteme. — Er begann frühzeitig zu komponieren, aufbauend auf dem, was in feiner Jugend und Heimat in der Luft lag; heitere Tanzformen und lyrifche Stücke für Klavier, fein zeichnende Lieder ftammen aus diefer erften Zeit. Die Reife kennzeichnet ftarke Erweiterung der Tonalität, Verdichtung des Ausdruckswillens zu ftreckenweife faft atonaler, durchfichtiger Melodik. In den Liedern beginnt dies in

op. 46 mit einer ungemein packenden Vertonung von Nietzſches „Die Sonne ſinkt“, ſteigert ſich über Geſänge von Dehmel op. 85 und Hölty op. 88 bis zum 21. Pſalm (mit Geige und Orgel) op. 91. Von der Inſtrumentalmuſik ſind hier zu nennen drei Streichquartette, für Klavier ſechs deutſche Rhapſodien, „Tröſtungen“ op. 70 und Variationen op. 71, dieſe beiden letzteren in ihrer gedanklichen Größe mit zum Beſten im Geſamtſchaffen gehörig.

An Wertigkeit und Wichtigkeit im weiteren Sinne zentral anzuſetzen ſind Neals Arbeiten für die Klavierpädagogik, die zugleich als Ablöſung der älteren Etüdenliteratur und formaltheoretiſche Unterweiſung, zum Teil (Ausdruckſpiele) auch zur Einführung in das Stoffliche Neuer Muſik gedacht ſind. Die Klavieretüden op. 75, noch von Max Reger ſehr gelobt, ſtellen den glänzend gelungenen Verſuch um Aufſtellung der modernen manuellen Anforderungen dar; in „25 Etüden im chromatiſchen und Ganztonſyſtem“ tritt das Syſtematiſche, in den prachtvoll gearbeiteten „Studien für das polyphone Klavierſpiel“ die Erarbeitung jeglichen mehrſtimmigen Stiles in den Vordergrund. — Impulſive Muſik im Ganztonſyſtem, erſtaunlich kunſtreiche Doppelinventionen auf Bachſche? — im ganzen und im einzelnen alles prächtige Werke eigenſtändigen Stiles, wohl imſtande, dem Namen Heinrich Neal alle Ehre zu machen.

F. W. Donat.

Roſſini und die Wiener Polizei.

Das kommt davon, wenn man höflich iſt. . . .

Roſſini konnte bekanntlich weder Deutſch verſtehen noch ſprechen. Das einzige, was er in der für einen Italiener ſo ſchwierigen Sprache behalten und mit großer Mühe ausſprechen konnte, waren die Worte: „Ich bin zufrieden“. Er wendete ſie ſehr eifrig und bei jeder Gelegenheit an, beruflich und privat, beſonders beruflich, was ihm den Ruf eines vollendet höflichen Menſchen verſchaffte. Die Unkenntnis der deutſchen Sprache bewahrte ihn auch davor, abfällige Kritiken zu leſen, wodurch er ſeinen deutſchen Gegnern ſtets unbefangen und mit entwaffnender Freundlichkeit begegnete. Einmal haben aber dieſe drei Worte den ſtets zu Witzen und beſonders in ſeiner Jugend zu nichtsnutzigen Streichen aufgelegten Roſſini in ein Abenteuer mit der Wiener Polizei verwickelt. Es begab ſich im Frühling 1822, als der dreißigjährige Roſſini das erſte- und einzigemal in ſeinem Leben in Wien war und anläßlich jener berühmten Stagione einen Triumph ſondergleichen feierte. Damals hat er ſeinen „Barbier von Sevilla“ und ſeine „Cenerentola“ (die derzeit unter dem Titel „Angelina“ eine fröhliche Auferſtehung feiert) ſelbſt dirigiert. Ganz Wien ſchwamm in einem Roſſini-Taumel. Eines Tages ging der Maeſtro in Wien ſpazieren und kam gerade dazu, wie zwei Plattenbrüder miteinander zu raufen anfingen und der eine unter einem fürchterlichen Fauſtſchlag aufs Trottoir hinfiel. Roſſini erzählte ſpäter ſeinem Freunde E. Michotte, was ſich da begab.

„Sofort ſammelte ſich eine ungeheure Menſchenmenge an, durch die ich mich hindurchzwängen wollte, als ein Poliziſt mich ſtellte und aufgeregt ein paar Worte ſagte, die ich nicht verſtand.

„Ich antwortete höflich: Ich bin zufrieden. Einen Augenblick ſtutzte er, dann fing er, eine Terz höher, an, auf mich einzureden, er wurde immer lauter und heftiger, es ging ſehr crescendo, während ich gleicherweiſe mein „Zufrieden“ ſtammelte, angeſichts dieſes bewaffneten Mannes immer leiſer, immer höflicher und reſpektvoller, diminuendo. . . .

„Plötzlich rief er rot vor Zorn einen zweiten Poliziſten herbei und beide ergriffen mich, Schaum vor dem Mund, am Arm. Von allem, was die Zwei ſchrieen, verſtand ich nur das Wort: Polizeikommiſſariat! Während ſie mich ſo wegſchleppten, fuhr gerade der ruſſiſche Geſandte in ſeinem Wagen vorbei. Ich ſehe noch ſein erſtauntes Geſicht, wie er mich, eskortiert von den zwei Poliziſten, erkannte. Er ließ ſeine Equipage halten und erkundigte ſich bei den Wächtern, was eigentlich los ſei. Nach ein paar aufklärenden Worten, die ihnen der Geſandte ſagte, ließen die wackeren Poliziſten mich los und entſchuldigten ſich mit einem Eifer, deſſen Beredſamkeit ich nur an ihren verzweifelten Bewegungen erkennen konnte.

„Der Gesandte nahm mich in seinen Wagen, und hier erklärte er mir, daß der Polizeimann mich zuerst ganz freundlich um meinen Namen gefragt habe, damit ich als Zeuge dienen könne für den ärgerlichen Vorfall, der sich vor meinen Augen abgespielt hatte. Während er damit nur seine Pflicht erfüllte, brachten ihn meine unablässig wiederholten ‚Zufrieden' in Wut, weil er glaubte, ich wolle mir einen schlechten Spaß mit ihm erlauben und ihn verhöhnen. Deshalb wollte er mich aufs Kommissariat schaffen, damit man mir endlich Respekt vor der Polizei beibringe.

„Als der Gesandte ihm sagte, ich sei zu entschuldigen, weil ich nicht Deutsch verstünde, meinte der Polizeimann erstaunt: „Was? Der soll nicht Deutsch können? Der spricht ja das reinste Wienerisch! —"

„Sehen Sie," sagte Rossini zu Michotte, als er ihm diese Geschichte erzählte, „das kommt davon, wenn man höflich ist — noch dazu auf wienerisch!"

Die Mechanisierung der Kirchenmusik.

Von Fritz Stege.

Radio und Schallplatte in der Kirche — Altarschmuck für Lautsprecher — Fortschreitende Mechanisierung — Ethische Gefährdung der Kirchenmusiker — Entseelung der Gottesdienstes.

In einer Dorfkirche in der Nähe von Leipzig wurde unlängst durch Lautsprecher die Matthäuspassion von Bach aus der Leipziger Thomaskirche zu Gehör gebracht. Auf der Empore prangte der Apparat, umgeben von Laubgewinden und Blumen zwischen silbernen siebenarmigen Leuchtern, und purpurne Vorhänge zierten die Brüstung.

Hat dieses Bild als ein Symbol für die allmähliche Verdrängung lebendiger Musik aus dem Rahmen der Kirche zu gelten? Hat der unersättliche Moloch der Mechanisierung noch nicht genug Opfer gefordert? Ist sein Ehrgeiz erst dann erfüllt, wenn er diejenige Stätte endgültig erobert hat, die ihrem Charakter gemäß nie und nimmer auf die lebendigen Beziehungen von Mensch zu Mensch, von Seele zu Seele verzichten darf? Fast scheint es so, als vollziehe sich unaufhaltsam und widerspruchslos ein Wandlungsprozeß der Kirchenmusik, die von ihren innerlichen, nachschöpferischen Aufgaben abgedrängt wird zu einer erzwungenen Teilnahme an der äußerlichen, weltumspannenden Kunstfabrik, die heute frisch importierte Yazzwaren, morgen ein Stündchen religiöse Musik, zwischendurch Operetten und Schlager an ihre Konsumenten sendet. Soll nun auch die Kirche in diesen Variété-Kreis eingespannt werden? Sind die Vorzüge der Bequemlichkeit ausschlaggebend, um etwaige ethische Bedenken hemmungslos zu beseitigen?

Die vorzüglich geleitete sächsische „Zeitschrift für Kirchenmusiker" hat den Mut besessen, das Problem aufzuwerfen und zur öffentlichen Diskussion zu stellen. Zugleich weist der Herausgeber Alfred Stier auf weitere Versuche hin, um Radio und Schallplatte in den Dienst der Kirche einzuspannen. Eine Kirche in Radeberg hat bereits ein Schallplattenkonzert mit Lautsprecher-Übertragung zur Ausführung gebracht. Anläßlich einer Konferenz der in Dresden versammelten Geistlichen der Ephorie Dresden-Land erfolgte eine Schallplatten-Vorführung in der Frauenkirche. Im selben Raum, der die berühmte Silbermann-Orgel birgt, erklang nicht nur die „Unvollendete" von Schubert, sondern sogar der von Gounod verkitschte Bach in Gestalt des bekannten „Ave Maria". Auch die „Sächsische evangelische Korrespondenz" tritt in Nr. 22 für die konzertmäßige Verwendung der Schallplatte in Kirchenkonzerten ein. — Hierzu ist ergänzend zu bemerken, daß Schallplatten bereits in der Marienkirche zu Berlin-Reinickendorf während der Andacht vorgeführt wurden, wie vor Jahresfrist die einem Schallplatten-Konzern dienende Zeitschrift „Kultur- und Schallplatte" mitteilte. Die unermüdlichen Anstrengungen der Industrie, das Gebiet der Kirchenmusik zu erobern, dürfen unter keinen Umständen unterschätzt werden. Dank dieser Initiative besitzt bereits die jüdische Reformgemeinde zu Berlin eine Schallplattenreihe zur „Ausschmückung der Liturgie". In

Berlin ließ vor einiger Zeit eine G. m. b. H. unter dem geſchmackloſen Titel „Chriſtſchallgeſellſchaft zur Förderung chriſtlicher Muſikkultur“ von ſich reden, die als „Chriſtſchallrepertoire“ katholiſche Muſik, religiöſe Vorträge und Predigten (!) in Schallplattenform empfahl.

Mit Recht darf ſich die „Zeitſchrift für Kirchenmuſiker“ darüber beklagen, daß dieſe Probleme in der breiten Öffentlichkeit noch verhältnismäßig wenig diskutiert werden. Es wäre nicht das erſtemal, daß die ſattſam bekannte Indolenz des Bürgertums in muſikkulturellen Dingen durch ausgeſprochene Teilnahmsloſigkeit einen Raub an ſeinen Kulturgütern paſſiv unterſtützt. Und zu dieſen Kulturgütern zählt ohne Frage die lebendige Muſikausübung in der Kirche. Das ethiſche Moment allein hat in dieſem Falle den Ausſchlag zu geben — und wer den lebendigen Gefühlsimpuls und Empfindungsaustauſch von Menſch zu Menſch leugnet, wer oberflächlich genug iſt, ſich mit einem muſikaliſchen Surrogat in Schallplattenform zu begnügen, der bedarf letzten Endes auch des perſönlichen geiſtlichen Wortes nicht mehr. Der kann ſich zu Hauſe auf ſein Sofa legen und ſich den Genuß einer Zigarette und einer Flaſche Wein mit einer Schallplattenpredigt würzen. Und was wird aus der Landeskirche?

Hieraus geht hervor, daß es eine Inkonſequenz bedeutet, wenn man in kirchenmuſikaliſchen Kreiſen die Veranſtaltung von Radio- und Schallplattenkonzerten in Kirchen geſtattet, aber überwiegend gegen die Verwendung von Schallplatten während des Gottesdienſtes proteſtiert. Die obigen Beiſpiele zeigen mit genügender Deutlichkeit, daß die Vorführungen mechaniſcher Muſik die Gefahr aufweiſen, als Vorſtufe für die Mechaniſierung des Gottesdienſtes zu gelten. Gewöhnung des Kirchenbeſuchers iſt einer derjenigen Faktoren, die nie und nimmer außer acht gelaſſen werden dürfen. Eine derartige Gewöhnung an mechaniſche Muſikausübung kann ſich unheilvoll genug für das geſamte Kirchenweſen auswirken. Neben den ethiſchen Momenten ſind es nicht zumindeſt wirtſchaftliche und ſoziale Bedenken, die gegen eine Einführung der mechaniſchen Muſik in die Kirchen ſprechen. Sind die von der Schallplatten-Induſtrie vertriebenen Orgelaufnahmen, die ausdrücklich für Verwendungen in Kirchen empfohlen werden, nicht als ein propagierter Erſatz für die Kirchenorgel aufzufaſſen? Soll nun auch der Kirchenchor verſchwinden? Und mit ihm die Mitwirkung beruflicher Soloſänger? — Welche wirtſchaftlichen Schädigungen werden damit für unſer ſchwergeprüftes Muſikleben verbunden ſein?

Es kann kein Zweifel darüber beſtehen, daß mit einer Mechaniſierung der Kirchenmuſik ein ſchweres Vergehen an der beſtehenden Form der Gottesverehrung ausgeübt wird. Kirchenmuſik, Geiſtlichkeit und Gemeinde bilden eine Einheit im Rahmen des Gottesdienſtes. Jeder einzelne der drei Faktoren iſt unerſetzlich, keiner von ihnen kann durch einen noch ſo genial erdachten Mechanismus ausgeſchaltet werden. Hiergegen ſich zur Wehr zu ſetzen, iſt kulturelle Pflicht für jeden, dem das Wohl und Wehe unſerer Kirchenmuſik und ihrer großen künſtleriſchen Vertreter wahrhaft am Herzen liegt.

Der Königsberger Intendant über die Volksoper.

Der Intendant Dr. Hans Schüler äußerte ſich anläßlich des Königsberger Tonkünſtler-Feſtes über das Opernproblem folgendermaßen:

„Nichts verbindet die Menſchen ſo ſtark wie die Muſik. Wollen Sie einem gemeinſamen Empfinden Ausdruck geben — im Gaſthaus, auf der Wanderſchaft, bei politiſchen Veranſtaltungen — ſo ſingen ſie ein gemeinſames Lied. Die Muſik iſt, ſoweit jemand überhaupt ein muſikaliſches Auffaſſungsvermögen hat (und das haben die meiſten) allgemein verſtändlich über die ſozialen Riſſe, über die Gegenſätze der Weltanſchauung, über die Grenzen der Nationen hinaus. Daran ändert ſich auch nichts dadurch, daß uns in unſerer heutigen Repertoireoper manches lächerlich und veraltet erſcheint. Das liegt nicht an der Oper als Kunſtform, ſondern an dem Mangel an zeitgemäßen und zugleich volkstümlichen Opern. Wenn die Oper durch Herabſetzung der Eintrittspreiſe zur Volksoper wird, dann wird auch aus dem Bedürfnis heraus das Werk entſtehen,

das unsere Zeit braucht. Wie Mozart für den Aristokraten des 18. Jahrhunderts, Wagner für den Bürger des 19. Jahrhunderts geschrieben hat, wird der kommende Komponist für das Volk des 20. Jahrhunderts schreiben, wenn wir dem Volk nur die Möglichkeit schaffen, das Theater zu besuchen. Darüber hinaus müssen wir es zur Mitwirkung heranziehen. Es muß die Oper als seine eigene Angelegenheit betrachten lernen. Schon jetzt haben wir Opern, die sich zur Heranziehung von Volkschören eignen: ich nenne nur die „Meistersinger von Nürnberg" oder „Boris Godunoff". Im Gegensatz zum Schauspiel ist die Oper eine Sammelstätte, wo sich bei den einfachsten menschlichen Dingen, die die guten Opern behandeln, die politisch und weltanschaulich getrennten Geister in einem gemeinsamen künstlerischen Erleben finden können. Die Oper ist im besten Sinne Gemeinschaftskunst. Man schaffe nur der Volksgemeinschaft die wirtschaftliche Möglichkeit, sich Opern anzuhören."

Dem Andenken Otger Gräffs.

Nur einem engeren Kreise war der Name Otger Gräff vertraut, des Erneuerers der Wandervogel-Bewegung, der vor zwölf Jahren ein Opfer des Krieges wurde. Hierzu schreibt die Zeitschrift „Neues Leben":

„Die besten blieben auf dem Felde der Ehre und starben im Glauben an das große Deutschland. Und jene, die der Krieg uns wiedergab, es sind ihrer wenige, fanden nicht Ruh, trugen hart am Verlust Otgers, spürten die Kluft, die sein Tod gerissen und die ihnen unüberbrückbar schien. Dennoch verloren sie nicht den Mut, gegen die Verflachung und Verwässerung der Wandervogelbewegung anzukämpfen. Daß die Wandervogelbewegung diesen Abstieg nahm, wird wohl niemand leugnen wollen, es sei denn, er preist die Bündnisse in der Jugendbewegung. Sie aber sind Verfallserscheinungen, denn es fehlen ihnen klare Grundlagen, sie sind aufgebaut auf Kompromissen, die sich rächen, sie sind beseelt vom Willen zur Macht, der aber die Zahl, die Masse sich zum Vasallen machte.

Hier und da bricht durch die schon ziemlich verhärtete, früher immer brodelnde Schicht neues Leben. Neue Jugend bricht auf! Wir grüßen die Jugend, die hoffentlich ihre Zeit besser versteht, und für sie schaffen wir das Gedenkbuch, das jetzt immer mehr Gestalt annimmt. Wundervoll zuversichtlich klingen die Briefe junger Wandervögel, die sich freimachen von der Verkalkung einzelner Bünde, die zurückfanden auf den Weg des Wandervogels, der noch nicht von uniformierten, parteipolitischen oder irgendwo eingespannten Gruppen ausgetreten wurde.

Otger Gräff bedeutet heute mehr denn je Ruf zur Sammlung, Richtung und Weg Deutscher Jugend. Otger war seiner Zeit voraus, das erkennt man bei Kenntnis seiner Hinterlassenschaft. Kein Lebensgebiet blieb von ihm unberücksichtigt. Sein Weitblick, seine Kampfesweise waren klar und geradlinig, blutsgemäß.

So rufen wir noch jenen Kameraden und Weggefährten Otgers zu, mit denen wir noch keine Verbindung fanden: Helft mit am überbündischen Werk!

Wenn das Gedenkbuch für Otger auch schon so weit gedieh, daß wir von einer Veröffentlichung sprechen können, so wollen wir noch möglichst all das zusammenfassen, was unsern Kindern dereinst künden kann von deutscher Not und den daraus sich ergebenden Erkenntnissen. Denn kein Wandervogelführer hatte diesen Blick für das Deutsche Dasein, hat die Nöte unseres Volkes so tief erlebt wie Otger Gräff."

Der Verfasser, Karl Müller, erläßt daher einen Aufruf zur Einsendung von Briefen, Bildern und Berichten, die Otger Gräff betreffen, an seine Adresse: Berlin W. 15, Postschließfach 71. — Es gilt, Gräffs Bekenntnis für deutsches Wesen und deutsche Art für die heutige singende Jugend zu retten. Unter diesen Voraussetzungen verdienen die Bestrebungen Karl Müllers weitgehende Beachtung.

Randglossen zum Musikleben.

Von *Fritz Stege.*

Prof. *Walter Braunfels*, der Direktor der Staatl. Musikhochschule in Köln, äußert sich im „Kölner Lokalanzeiger" über Musik und Musiker. Seine Einstellung zum Musikleben unserer Tage ist im Grunde genommen *optimistisch*, denn er glaubt an eine Entwicklungsmöglichkeit des Musiklehrerberufes. „Eine große Zahl künstlerisch begabter Kräfte wird es sicherlich künftig vorziehen, statt sich als Ausübende eine unsichere Zukunft gegenüber einem oft verständnislosen Publikum zu erkämpfen, sich als Pädagogen und als Führer musikalischer Arbeitsgemeinschaften in Stadt und Land nicht nur eine sichere, sondern meiner Anschauung nach eine beglückendere Existenz aufzubauen." Auch vom Rundfunk erwartet er eine Erneuerung der Musikpflege in solchen Kreisen, die bisher nur schlechteste Gebrauchsmusik kennen gelernt haben. Anstoß hierzu gehe zweifellos vom *flachen Lande aus*. Merkmale in genügender Zahl seien bereits vorhanden. Im Gegensatz hierzu wird durch den Ausleseprozeß im Konzertleben nur der erstrangige Virtuose weiterhin Geltung besitzen. „Es wird vielleicht bald kein Platz mehr sein für die vielen, die, ohne das Stigma der Einmaligkeit zu besitzen, doch in früheren Zeiten im Konzert wohlwollend gehört wurden, und unter diesen ist es wieder der *Beruf des Pianisten*, für den ich *ganz schwarz sehe*. Es sieht fast aus, als sei es mit ihm vorbei — mit einer Ausnahme: der eben genannten einmaligen Erscheinung. Sie wird durch die Kraft dessen, was von ihr ausgeht, immer Gehör finden."

* * *

Wie die „Ostpreußische Zeitung" mitteilt, hat allein die technische Herrichtung der Oper „Christoph Columbus" von Milhaud die hübsche Summe von 130 000 Mark verschlungen. Während der deutsche Musikerstand bitterste Not leidet, während von allen Seiten Proteste gegen die Bevorzugung des Ausländertums in Deutschland erhoben werden, vergeudet das führende Institut der deutschen Reichshauptstadt einen derartigen Betrag für ein sinnloses Experiment, dessen künstlerischer Wert auch nicht im entferntesten einen derartigen Aufwand rechtfertigt. Oder wird diese Summe dem Konto für „Völkerversöhnung" und „Internationale Verständigung" gutgeschrieben?!

* * *

Die bei politischen Umzügen bekannt gewordenen Schalmeien-Kapellen, die mit Recht in Zusammenhang zu parteipolitischen Bekenntnissen zu bringen sind, beginnen zu einer *Konkurrenz des Berufsmusikerstandes* zu werden. Nicht genug, daß sie von der Berliner „Funkstunde" verpflichtet werden, sie betätigen sich auch als Gelegenheitsmusiker bei Familienfestlichkeiten. Eine Berliner Zeitung veröffentlicht den folgenden Inhalt eines Zettels, der einem Mitarbeiter auf der Straße zugesteckt wurde: „Die Arbeiter-Schalmeien-Kapelle Weißensee spielt bei allen Gelegenheiten: Hochzeiten, Kindstaufen, Einsegnungs- bzw. Jugendweihen. Besondere Vorzüge gegen andere Kapellen: Gute Musik, *billiger* als Berufsmusiker. Auf Wunsch humoristische Vorträge (erste Kräfte). Bestellungen nehmen entgegen. . . ." Und mit Recht fügt jene Zeitung die Frage hinzu: „Was sagen eigentlich die im roten ‚Demuv' organisierten Berufsmusiker und ihre 2300 arbeitslosen Kollegen in Berlin zu dieser nebenberuflichen Konkurrenz ihrer ‚Genossen'?"

* * *

Die Tagespresse berichtet von einem Indianerhäuptling, der als Baritonist im Salle Gaveau zu Paris einen Liederabend gab und neben italienischen Arien auch indianische Volksweisen zum Vortrag brachte. Ganz besonderen Beifall fand aber der Häuptling Oske Nonton, neben Liedern zur Begleitung der Wassertrommel, für ein „Feueranmachungslied", wobei der Sänger auf dem Podium *ein Stück Holz durch schnelles Drehen zur Entzündung brachte*. — Der Mann hat gar nicht so unrecht. Denn die Begleitumstände beim Vortrag

ſeiner heimatlichen „Gebrauchsmuſik" wirken anregend für eine Neugeſtaltung des Konzertlebens, dem eine kleine Auffriſchung nichts ſchaden könnte. Es brauchen ja nicht gerade „Feueranmachungslieder" zu ſein. Das Publikum würde ſich auch durch ein weniger feuergefährliches Mittel zweifellos gern „entflammen" laſſen.

Buntes Allerlei.

Eine Geige ohne Schallboden. Die „Deutſche La-Plata-Zeitung" in Buenos Aires ſchreibt: Eine umwälzende (?) Erfindung auf dem Gebiete des Geigenbaues wurde vor kurzem in den Vereinigten Staaten gemacht: die Geige ohne Schallboden. Bisher brauchte man einen ſogenannten Reſonanzboden, um die Töne von Saiteninſtrumenten zu verſtärken, auch eigens dazu auf das Inſtrument aufgeſetzte Schalltrichter dienten dem gleichen Zwecke. Die erwähnte neuartige Geige kommt nun völlig ohne Reſonanzboden aus, ſie beſteht nur aus den über einen Steg geführten, auf eine Art Träger befeſtigten Saiten. Der Ton wird ähnlich wie bei der Wiedergabe von Schallplatten, von einem Mikrophon aufgenommen und einem kleinen Lautſprecher zugeführt, der die Geigentöne in der gewünſchten Stärke zu Gehör bringt. Ob dieſe amerikaniſche Geige auch die gleiche Klangſchönheit beſitzt wie eine alte Stradivarius oder Amati, darf man wohl einſtweilen bezweifeln. Gerade die Geſtaltung des Geigenkörpers war es ja, wodurch die berühmten alten Geigenbauer dem Klang der von ihnen hergeſtellten Inſtrumente die unvergleichliche Vollendung verliehen.

Amerika iſt mit Toscanini unzufrieden. Das von ſeiner erfolgreichen Europafahrt heimgekehrte „New Yorker Philharmoniſche Symphonieorcheſter" hat ſich überzeugen müſſen, daß die amerikaniſche Preſſe, ſoweit die Programmwahl ſeines Führers Toscanini in Betracht kommt, ihre Mißſtimmung nicht unterdrücken kann. Der amerikaniſche Nationalſtolz iſt über die Tatſache ſtark verſtimmt, daß Toscanini auf ſeine Programme auch nicht eine einzige Kompoſition amerikaniſcher Herkunft geſetzt hatte. „Warum dieſe zaghafte Zurückhaltung?", ſchreibt einer der übelgelaunten amerikaniſchen Kritiker. „Die europäiſchen Novitäten, deren Bekanntſchaft der italieniſche Dirigent den Amerikanern vermittelt hat, waren wahrſcheinlich nicht ſo bedeutend, daß man hierzulande nicht Gleichwertiges hätte finden können. Es wäre wahrſcheinlich intereſſant, die Beweggründe kennen zu lernen, von denen ſich Toscanini bei ſeiner Abkehr von der amerikaniſchen Muſik hat leiten laſſen." Der Berliner Generalmuſikdirektor Kleiber, der im Herbſt als Gaſtdirigent des New Yorker Philharmoniſchen Symphonieorcheſters nach Amerika geht, hat ſeinerſeits den Wunſch ausgeſprochen, gelegentlich dieſes Gaſtſpiels auch einige amerikaniſche Kompoſitionen zu ſpielen, wenn man ihm ihre Kenntnis vorher vermittelt. Bisher iſt dieſer Wunſch der Übermittlung amerikaniſcher Kompoſitionen unerfüllt geblieben.

Die Richard-Wagner-Gedenkſtätte in Bayreuth. Die Sammlungen des Biographiſchen Richard-Wagner-Saales, den Helena Wallem vor ſechs Jahren mit dem literariſchen Nachlaſſe ihres Onkels, des Wagner-Biographen Karl Friedrich Glaſenapp, im Hauſe Friedrichſtraße 16 in Bayreuth gründete und der mit Unterſtützung der ſtädtiſchen und ſtaatlichen Behörden bald in den Seitenflügel des neuen Schloſſes überſiedeln konnte, ſind in der kurzen Zeit durch Stiftungen ſo gewachſen, daß ſie gegenwärtig faſt dreimal ſoviel Raum einnehmen, wie zur Zeit der vorigen Feſtſpiele im Jahre 1928. Zu dem eigentlichen Biographiſchen Richard-Wagner-Saal, dem Glaſenapp-Gedenkzimmer und der Staſſen-Galerie des erſten Stockes ſind nun im Erdgeſchoß zwei weitere Säle gekommen, worin ſich befinden: die Schau „Geſchichte der Feſtſpiele", die Stiftung Robert Bartſchs (Kopenhagen), aus einer Handſchriftenſammlung und einer Bücherei beſtehend, die Sammlung „Kämpfer für Richard Wagner und Bayreuth", ſowie ein kleinerer Raum, der Möbel und ſonſtige perſönliche Andenken des Meiſters enthält und deſſen Gedächtniſſe allein gewidmet iſt.

Schaljapin will nicht für den Rundfunk singen. Wie die „Prensa" meldet, kam es anläßlich des Gastspieles des berühmten russischen Bassisten Schaljapin in Buenos Aires zu einem interessanten Rechtsstreit über das Eigentum an seiner Stimme. Schaljapin verweigerte nämlich dem Rundfunk von Buenos Aires die Übertragung seiner Gesangsrollen in den Opernaufführungen des Colon-Theaters und drohte mit sofortigem Abbruch des Gastspiels, falls seinem Verlangen nicht Rechnung getragen wurde. Schaljapan machte geltend, daß er zwar vor den Zuhörern des Colon-Theaters vertraglich zu singen verpflichtet sei, nicht aber vor der Zuhörerschaft des argentinischen Rundfunks. Dem Verlangen Schaljapins mußte stattgegeben werden. Wie bekannt, gehört auch Fritz Kreisler zu den wenigen Künstlern, die grundsätzlich jede Radio-Übertragung ablehnen. Allerdings sind seine Gründe idealistischer Natur. Er verwahrt sich gegen die Entstellungsmöglichkeiten des Klanges, die auch bei bester Übertragung nicht immer zu vermeiden sind.

Scherzando.

Eine Anekdote aus dem Liszt-Kreis. Vincent d'Indy, der Altmeister der französischen Musiker, der im nächsten Jahre sein 80. Lebensjahr vollendet, veröffentlicht in den Pariser „Annales" musikalische Jugenderinnerungen und kommt dabei auch auf seine erste Studienreise nach Deutschland zu sprechen. Der berühmte französische Komponist, der als warmer Verehrer deutscher Musik schon früh für Wagner eingetreten war und auch die Proben der ersten Aufführung des „Lohengrin" geleitet hatte, war nach Beendigung seiner Studien bei César Franck nach Deutschland gekommen. Er zählte damals 22 Jahre. Der Zweck seiner Reise galt der Erfüllung des langgehegten Wunsches, Liszt und Brahms persönlich kennen zu lernen. Um ihm die Einführung zu erleichtern, hatte Franck seinem Schüler zwei Exemplare seines Oratoriums „Redemption" mit auf die Reise gegeben, die er den beiden Meistern überreichen sollte. Bei Liszt fand er herzliche Aufnahme und liebenswürdiges Entgegenkommen, das den jungen Franzosen bestimmte, zwei Monate in Weimar zu verweilen. Im Gespräch mit Liszt erhielt der junge d'Indy auch die Anregung, die er später in der Gründung der wissenschaftlichen und praktischen Absichten gleicherweise dienenden „Schola Cantorum", die unter seiner Leitung bald hohe Bedeutung erlangte, praktisch verwertete. Die Schilderung dieser Weimarer Zeit gibt d'Indy Gelegenheit, eine Anekdote zu erzählen, die ein ergötzliches Beispiel für die Überschwenglichkeit bietet, in der sich der Liszt-Kultus der Schüler gefiel. Zu den „Zwölf Apostel" genannten Schülern beiderlei Geschlechts zählte damals ein Fräulein R., das später als Professor des Klavierspiels am Münchener Konservatorium wirkte. Die junge Dame hatte alle körperlichen Reize, die einen Mann berücken können, nur wurde die schöne Augenweide, die ihr Anblick bot, durch den unleidlichen Geruch beeinträchtigt, der ihrer Person anhaftete. Als sich der junge Franzose bei den Mitschülern diskret nach dem Grunde dieser befremdlichen Erscheinung erkundigte, wurde ihm der Bescheid, er solle sich doch einmal das Medaillon, das die Schöne in den verschwiegenen Tiefen des Halsausschnittes ihres Kleides vor profanen Blicken verbarg, zeigen lassen. Nicht ohne Stolz enthüllte ihm das schöne Fräulein R. das Geheimnis ihres Medaillons und zeigte ihm — ein Häufchen zerkauter Tabakblätter, die sich unschwer als die Reste eines Zigarrenstummels zu erkennen gaben. Die als Talisman gehütete Tabakreliquie entstammte einer der langen Zigarren, deren Stummel Liszt überall im Zimmer herumzustreuen pflegte. Der üble Geruch, den der Körper der exaltierten Lisztschwärmerin ausströmte, fand damit seine natürliche Erklärung.

(Aus der „Deutschen La Plata-Zeitung".)

Der empörte Wagner. Nach einer verunglückten „Tannhäuser"-Aufführung in einer Provinzstadt fiel es den Fortgehenden auf, daß die Büste Rich. Wagners im Foyer von ihrem Postamente verschwunden war. Dafür fand sich dort ein Zettelchen mit der maliziösen Meldung: „Von der Aufführung meines ‚Tannhäuser' bin ich noch ganz weg. Ergebenst: Richard Wagner".

Furtwängler dirigierte einmal an einer auswärtigen Oper den „Tannhäuſer". Die Beſetzung war gut bis auf den „Wolfram von Eſchenbach", in welcher Rolle ein ziemlich unbedeutender Sänger erſtmalig auftrat.

Nach der Vorſtellung ſaß man noch im engeren Kreiſe zuſammen. Bei dieſer Gelegenheit fragte der betreffende Sänger: „Nun, darf ich fragen, wie ich gefallen habe, Meiſter Furtwängler?"

Freundlich blickte Furtwängler ihn an: „Gewiß, ſoweit ich feſtſtellen konnte, gab es über Ihre Leiſtung nur eine Stimme des Lobes!"

„Wirklich?"

„Tatſächlich," fuhr Furtwängler fort, „ich habe den betreffenden Herrn perſönlich geſprochen."

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE.

FEST DER INTERNATIONALEN GESELLSCHAFT FÜR NEUE MUSIK ZU PYRMONT.

Von Dr. Hans Hermann Roſenwald, Berlin.

Neben wohlverdientem Lob für das Arrangement trifft die Jury dieſes Muſikfeſtes ein Vorwurf: ſie hätte nicht den Fehler des A. D. M. V., in Königsberg auf einem deutſchen Feſt auch Werke nichtdeutſcher Komponiſten aufzuführen, in Pyrmont zu wiederholen brauchen. Die Sektion Deutſchland hätte die Werke des Polen Tansman (ein ſalonhaft-graziöſes, weltmänniſches, übrigens tonal gefeſtigtes Klavierkonzert), des Holländers Sanders (eine ſehr ſchwache Chorballade), des Schweizers Martin*) (ein neuen äſthetiſchen Möglichkeiten im Rhythmiſchen mit Glück nachſpürendes Orcheſterwerk) und des Ungarn Seiber (ein temperament- aber nicht gehaltvolles Divertimento für Klarinette und Streichquartett) dem ohnehin bald in Lüttich ſtattfindenden größeren internationalen Muſikfeſt der Geſellſchaft überlaſſen müſſen. Auch das beſte Werk des Feſtes, die Vokaliſen des Halbruſſen Wladimir Vogel, waren ſomit fehl am Platze, wenn man auch an den aparten Klangkombinationen, die der Komponiſt aus der Verbindung eines Chores mit einem Quintett von nicht jazzmäßig verwendeten Saxophonen erzielte, eine wahre Freude haben konnte. Die Effekthaſcherei einer Tanzſuite von Karl Vollmer dagegen, die ſich in Foxtrottrhythmen und Marſchparodien gefällt, war allzu billig, und Herbert Trantows Werk „Aus der Sommerfriſche", iſt, textlich geſchmacklos und muſikaliſch gänzlich unbedeutend, im Konzertſaal wohl fehl am Platze. Andere Werke wieſen die typiſche Produktionsweiſe der Jüngſten auf: ſo ein Cembalo-Konzert von Hans Helfritz, für das ſich die Kölner Cembaliſtin Julia Menz mit ſicherem Können und ſtilvollem Vortrag einſetzte, ſo ein Kammerconcertino von Heinz Schubert und eine Klaviermuſik des in rein lyriſchen Partien am beſten abſchneidenden Joſef Schelb. Die Wiedergabe der Werke ſtand durchweg auf anſehnlichem Niveau (Dresdener Philharmoniker unter Leitung von Walter Stoever, Chor der Berliner Funkſtunde unter Maximilian Albrecht). Die Sektion Deutſchland darf dem Bade Pyrmont, das ſich rühmen kann, neben dem ſchönſten deutſchen Kurpark einen der ſchönſten deutſchen Konzertſäle zu haben, und ſeiner liebenswürdigen Kurdirektion für die erhaltene Gaſtfreundſchaft ſehr dankbar ſein. — In der ordentlichen Hauptverſammlung, an der die Vertreter der Ortsgruppen teilnahmen, fand die Wahl Max Buttings zum Vorſitzenden an Stelle Dr. Wilhelm Furtwänglers ſtatt.

*) Sowohl holländiſche als beſonders deutſchſchweizeriſche Komponiſten zählen wir kulturell keineswegs dem Ausland zu. Anmerkg. d. Schriftltg.

GÖTTINGER FESTSPIELE 1930.

Von Lena Roffmann, Berlin.

Göttinger Feſtſpiele — Feſttage in des Wortes ſchönſter Bedeutung! Denn hier geht es nicht, wie leider bei ſo vielen ähnlichen Veranſtaltungen in deutſchen Landen, um leere Prunkſucht oder um marktſchreieriſche Werbetüchtigkeit eines betriebſamen Verkehrsvereins, ſondern um eine innere Notwendigkeit, eine wahre Herzensſache aller Beteiligten. Geboren vor einem Jahrzehnt im Kreiſe des Univerſitätsbundes, iſt der Feſtſpielgedanke auch in dieſem Jahre durch das energiſche Eintreten Niedecken-Gebhards wieder in die Tat umgeſetzt worden, trotzdem er im Laufe der Zeit wiederholt durch mancherlei künſtleriſche und wirtſchaftliche Kriſen gefährdet worden war. Allerdings hatte die allgemeine Notlage bedauer-

licherweise die ersehnte Aufführung einer neuen Händel-Oper nicht zugelassen — eine solche soll erst 1937 anläßlich der Zweihundertjahrfeier der Universitätsgründung stattfinden —, aber man hatte eine andere, der großen Überlieferung würdige Aufgabe gewählt. Ideal gesinnte studentische Jugend, die das letzte Ziel der akademischen Bildung, das unablässige Ringen um menschliche Vollkommenheit zutiefst begriffen hat, hatte sich zu einem Laienspielkreise zusammengeschlossen und fand im nachschöpferischen Gestalten Befreiung und Beglückung für ihr eigenes Ich und die Kraft, auch andere an diesem Erleben teilhaftig werden zu lassen. Sie brachte Werke zur Darstellung, die in ihrem ganzen Wesen jungen Menschen besonders nahe stehen: den aus heißem Stürmen und Drängen geschaffenen „Urfaust" von Goethe und den von göttlicher Heiterkeit erfüllten „Sommernachtstraum". Die erschütternde Tragödie des rastlosen Wahrheitssuchers und die im prächtigen Göttinger Naturtheater entfaltete spukhafte Mittsommernachtsheimlichkeit der genialen Shakespeareschen Dichtung erlebten durch diese Spielschar eine Wiedergabe, die durch ehrliche, von Herzen kommende Begeisterung ersetzte, was ihr an beruflicher Routine fehlte, und die gerade durch ihre reine Empfindungsfrische und naive Unbefangenheit von eindringlicher Wirkung wurde. Die Akademische Orchester-Vereinigung, eine Gruppe von „Kennern und Liebhabern", brachte als Einleitung zu den einzelnen Szenen des „Urfaust" unter Leitung von Dr. Wolfgang Stechow etwas gewagt anachronistisch, aber doch mit sinnvoller Berechtigung Instrumentalkompositionen aus verschiedenen Jahrhunderten (Isaac, Haßler, Schein, Purcell und — Hindemith!), während man als Begleitung zum „Sommernachtstraum" (Leitung: Dr. Wilhelm Heukeshoven) Purcells Musik zur „Fairy Queen" ausgegraben hatte, die in ihrer herben Innigkeit eine willkommene Abwechslung gegenüber den bekannten, etwas weichlich-sentimentalen Stücken Mendelssohns bedeutete. In einem eigenen Konzerte brachte die Orchester-Vereinigung unter Mitwirkung von Paula Lindberg vor allem liebgewordene Klänge aus der unvergeßlichen Frühzeit der Göttinger Händel-Renaissance: die Ouvertüre zur Oper „Otto und Theophano" und Arien aus dem „Cäsar" und dem „Xerces". Da gab es in der ganzen Festgemeinde wohl nur einen Wunsch: daß durch die zielbewußte, hingebungsvolle Göttinger Händelpflege auch weiterhin viele noch verborgene Schöpfungen des Meisters erschlossen werden mögen, denn sie können durch den Reichtum und die Schönheit ihrer Erfindung und durch ihr hohes Ethos auch unserem heutigen Musikleben unschätzbare Werte geben.

DAS 27. RHEINISCHE SÄNGERBUNDESFEST IN WUPPERTAL-BARMEN-ELBERFELD

vom 5. bis 7. Juli 1930.

Der im Jahre 1862 gegründete Rheinische Sängerbund trat mit 14 Vereinen, die 443 Sänger zählten, ins Leben und entwickelte sich in stetig aufsteigender Linie weiter, abgesehen von der Unterbrechung durch den Weltkrieg. Seit dem letzten Sängerbundesfest 1925 in Köln hat er in allen Gauen des Rheinlandes eine beträchtliche Zunahme zu verzeichnen. 1929 wies seine Organisation in 969 Vereinen über 42 000 Mitglieder auf. Der für das hiesige Bundesfest gebildete Ehrenausschuß zählt rund 150 Namen von führenden Männern des politischen und kirchlichen Lebens. Die Wuppertaler Festtage verliefen außerordentlich glanzvoll: Empfang der aus nah und fern herbeigeströmten Vereine durch unsere neue Großstadt Wuppertal seitens ihres Oberbürgermeisters Dr. Hartmann; gleichzeitige Veranstaltung von vier Konzerten in der Festhalle des Schlachthofes Barmen, der Stadthalle daselbst, der Stadthalle und des Stadttheaters in Elberfeld, an welchen Stellen je 12 Vereine zwei bis drei Lieder sangen; am Sonntagmorgen eine eindrucksvolle Gedächtnisfeier für die im Weltkriege gefallenen und gestorbenen Sänger des Rheinischen Sängerbundes, bei welcher Gelegenheit ein neues Werk „Die Liebe", Chor mit Orchester und Altsolo (Gedicht von Hölderlin) für Chor mit Orchester und Altsolo von unserem erblindeten, einheimischen Komponisten Hubert Pfeiffer-Barmen durch GMD. Franz von Hoeßlin erfolgreich zur Uraufführung kam; zum Beschluß ein doppeltes Gau- und Gruppenkonzert. Begünstigt vom herrlichsten Wetter, nahm die einheimische und auswärtige Bevölkerung regsten Anteil an sämtlichen Veranstaltungen (auch an dem sinnigen Festzug!). Künstlerisch und kulturhistorisch betrachtet, bedeuten die Festtage eine selten schöne Kundgebung für das deutsche Lied und den vaterländischen Gedanken, der alle Kreise des Volkes durchfließen und umschließen soll. Imponierend wirkte nach außen und innen die machtvolle Entfaltung des Männerchorwesens im Rheinischen Sängerbund. Was die Vereine, man darf wohl sagen ausnahmslos, dank ausgezeichneter Dirigenten, erlesenen Materials vor allem in den klangvollen Tenören des bergischen Landes, nimmermüden Fleißes in kleineren und größeren Aufgaben dargeboten, ist des höchsten Lobes wert. Doch lassen sich einige kritische Bedenken nicht unterdrücken: durch die wahllose Zusammenstellung der Chöre entstand der Charakter des Wettstreitsingens, wobei jeder Chor seine Paradestücke vorträgt; die Dauer der Kon-

zerte — 12 Vereine sangen 25—30 Chöre — war zu lang ($2^1/_2$—3 Stunden!) und zu ermüdend; da einheitliche Leitgedanken fehlten, konnte auch nirgends von einer einheitlichen, verinnerlichten Stimmung die Rede sein; das größte Chorwerk mit Orchester unserer großen Meister der Vergangenheit (Schubert, Schumann, Brahms, Bruckner, Cornelius, Reger, R. Wagner (Liebesmahl der Apostel) fehlte und hätte doch bei dieser Gelegenheit trefflichstes Material zu seiner Einstudierung und Aufführung zur Verfügung gehabt; das Volkslied taucht ab und zu auf, kam aber viel zu kurz; wo man es hier und da sang, wurde es am meisten umjubelt. Aus Anlaß der 700-Jahrfeier hätte man Walther von der Vogelweide nicht vergessen dürfen. Auch anläßlich der Befreiung des Rheinlandes von der Besetzung sollte man einen duftigen Strauß erlesener Rhein- oder vaterländischer Lieder in guter Anordnung dargeboten haben. Das polyphon gesetzte Lied, neuerdings von zeitgenössischen Tondichtern nicht ohne Erfolg gepflegt, hatte man auch fast ganz vergessen. Die Beachtung dieser Fingerzeige würde einen weiteren Aufstieg im deutschen Männerchorwesen bedeuten. Und unsere gemischten Chöre? Im Vergleich zum blühenden Männerchor sind sie — Ausnahmen bestätigen die Regel! — zur Achenbrödelstellung verurteilt!

H. Oehlerking.

KONZERT UND OPER.

AUGSBURG. Der bekannte Augsburger Musikschriftsteller Dr. Ludwig Unterholzner ist in jüngster Zeit verschiedentlich als Tonsetzer hervorgetreten. Man lernte ihn in Kammermusikwerken, Liedern, Kantaten, Messen usw. als einen feingebildeten, jungen, außerordentlich begabten Komponisten von hohem Persönlichkeitswert kennen. Nun gelangte in der St. Antonskirche in Augsburg unter der bestens bemühten Leitung von Vitus Schilling sein Erstlingswerk, die Missa in h-moll für Männer- und gemischten Chor, Soli, Orchester und Orgel, zur Uraufführung. Wenn auch das Werk in Einzelheiten musikalisch-philosophisch „belastet" erscheint, so stellt es doch eine Schöpfung von seltener Tiefe und Ehrlichkeit der Empfindung dar. Echte Religiosität spricht namentlich aus den wundervollen dramatischen Akzenten im Credo. Der Reichtum an melodischer, klanglicher und rhythmischer Einfallskraft besticht. Es ist immerhin erstaunlich, über welche Fülle an Formenausdruck der damals Zwanzigjährige verfügte. Bei aller Gedanklichkeit bricht sich doch immer die Unmittelbarkeit des lyrischen Gehaltes und die Klarheit seiner polyphonen Schreibweise Bahn. So beschert diese Festmesse, die inhaltlich als Ostermesse anzusprechen ist, auch dem einfachen Hörer ein musikalisch-religiöses Erlebnis. Die liturgische Brauchbarkeit wird durch stellenweisen konzertanten Charakter nie beeinträchtigt. Dem Chor sind ziemliche Schwierigkeiten auferlegt. Der Kirchenchor St. Anton ließ dem Werk eine gediegene Wiedergabe angedeihen. Leider verursachte das zu schwach besetzte Orchester einen fast asketischen Verzicht auf die klangliche Sinnlichkeit des prächtigen Orchesterpartes. Eine zahlreiche Hörerschaft lauschte sichtlich ergriffen. J. W.

BOCHUM. Auch in der 2. Hälfte der Spielzeit gab es nur wenig neue Werke. Besondere Beachtung verdient der Bonner Komponist Hans Wedig, für den sich bereits Erich Kleiber eingesetzt hat. Der Komponist will in seiner Kleinen Sinfonie op. 5 mit geringen Mitteln und in knapper Form natürliche Musik geben, wie das Programm besagte. Nun, unnatürliche Musik ist überhaupt keine. Lobenswert ist allein das Bestreben, mit geringen Mitteln viel zu sagen, was aber, von Ausnahmen abgesehen, alle modernen Komponisten wollen. Wedigs Sinfonie zeichnet sich vor allem durch klare Thematik und sorgsame Durchführung aus. Das technische Handwerk wird glänzend beherrscht. Musikalisch betrachtet, basiert die Schöpfung auf einem herben Grundton, der erst im Finale, wo in der üblichen Sinfonieweise, also nicht mit geringen Mitteln, musiziert wird, ein freundliches Gesicht erhält. Aparte Satzschlüsse erhöhen den Wert des von Reger nicht unbeeinflußten Werkes. Die Wiedergabe unter Leitung des Komponisten wurde mit starkem Beifall aufgenommen. Hindemiths Violinkonzert läßt den frischen musikantischen Zug des Bratschenkonzertes vermissen und machte das Hören zur Qual, obwohl ein so eminenter Künstler wie Josef Wolfsthal den Solopart spielte. Ein Konzert in der Karnevalszeit fiel aus dem Rahmen der sonst immer künstlerisch hochstehenden Veranstaltungen. Mozart, Spohr, Rossini, Schubert und Johann Strauß wurden zu einem wirkungssicheren Potpourri gemischt. Zu einer anderen Zeit hätte der Walzer „Geschichten aus dem Wiener Wald" ein Rezept dafür abgegeben, wie man Klassiker geschickt für Großstadtnerven umfälscht. Am Schluß der Spielzeit erwies sich GMD. Leop. Reichwein dann noch als ausgezeichneter Kenner des

Konzertpublikums. Während andere Dirigenten die Spielzeit oft mit schwer verdaulichen Musikfesten krönen, gab Bochums Dirigent mit drei Haydn-Konzerten leichte Kost und wurde stürmisch bedankt. Zwei Sinfonien, das Cello-Konzert (Piatigorsky), Kammermusik und „Die Schöpfung" hinterließen tiefe Wirkungen. — Ebenso hochstehend wie die Leistung des genannten Cellisten waren diejenigen von Walter Gieseking und Max Strub. Neue Oratorienmusik gab es wie in den meisten anderen Städten auch hier nicht.

Aus den Kammerkonzerten ist die Uraufführung des Quintetts für Flöte, Klarinette, Oboe, Horn und Fagott op. 42 von Richard Greß zu erwähnen, das satztechnisch eine ausgezeichnete Arbeit darstellt, dem Charakter der Instrumente angepaßt und kammermusikalisch empfunden ist, aber auf weite Strecken ohne tiefere Einfälle dahinfließt. Der Klavierabend Arno Schützes erhielt seinen Höhepunkt durch die machtvolle Wiedergabe der Reger-Variationen op. 91. R. W.

BREMEN. Die Philharmonie mit ihrem trefflichen GMD. Wendel an der Spitze gab mehr als früher der Moderne Raum. In fünf Konzerten 4 Erstaufführungen und 1 Uraufführung. Uraufgeführt wurde Renzo Bossis „Requiem", das zwar die üblichen Teile aufweist, aber nur im Schlußsatz den Chor beibehält; die übrigen, ineinander übergehenden Sätze sind rein orchestral. Farbigkeit und gesättigte Klangwirkungen zeichnen das Werk aus, doch atmet es wenig Requiemstimmung, die uns packt. Da steht Kaminskis „Magnificat" auf anderen Füßen, ein Werk tiefster Innerlichkeit und Religiosität, von Zartheit und leuchtender Glut gleichermaßen. Lotte Leonard war dabei hinreißend, Chor und Orchester in der Darstellung nicht glücklich. Wenn jemand über Honnegers „König David" sagte, es ist ein Gemisch von „Jonny spielt auf" und dem „Trompeter von Säkkingen", so ist das zwar etwas hart, aber für den unbefangenen Hörer mag der Eindruck nicht falsch wiedergegeben sein. Die Knappheit der Form, der klare, mit sparsamsten Mitteln zeichnende Ausdruck sind die Vorzüge dieser Musik, deren Text nicht gerade interessiert. Sprechgesang und melodramatische Formen stehen im Vordergrunde. Béla Bartók spielte sein „Klavierkonzert" selbst. Wenn das die Musik der Zukunft sein sollte, freue ich mich, daß ich alt bin. Mag Leos Janâceks Sinfonietta das Ohr auch manchmal beleidigen, Musik steckt aber drin. Adolf Buschs „Mozart-Variationen" fanden viel Beifall. Ein Abend brachte die „Kunst der Fuge" in der Graeserschen Bearbeitung. Es sei festgestellt, daß auch bei uns der Eindruck des Werkes ungeheuer war. Der Rest der Programme war der Klassik und der Romantik gewidmet. Tschaikowskis 4. Sinfonie war ein vielgefeiertes Meisterstück Wendels. Die Sensation in Bremen, Furtwängler mit dem Berliner philharm. Orchester, habe ich nicht erlebt, da mir keine Eintrittskarten zur Verfügung standen. Die 4 Kammermusiken, die die Buschs, Klinglers und die Cembalistin Ehlers mit M. u. M. Amstade bestritten, waren restlos begeisternd, Busch's Präludien und Fugen für Streichquartett feingearbeitete Werke. — Um 7 Erstaufführungen machte sich der Lehrergesangverein verdient. Gál, Lendvai waren dabei die bedeutendsten Vertreter, doch stellte sie W. Bergers „Pharao" in den Schatten. Prof. Nößler, der in Kürze sich ins wohlverdiente otium cum dignitate zurückzieht, dirigierte mit jugendlichem Schwunge und führte uns in einem köstlichen Konzerte seines Domchors von Palestrina über Bach bis Brahms. Leider war der Palestrina und Bach (Jesu, meine Freude) etwas romantisiert. — Die Fülle des für Bremen Neuen ergänzte der „Instrumental-Verein" in seiner herzerfrischenden Kammermusik durch die jüngst erschienene Flötensonate von Karl Hoyer, die mit der Konzentration ihrer musikalischen Gedanken, mit ihrer aparten Harmonisierung, mit ihrem Schwung und ihrer Klangschönheit mit Recht rauschenden Beifall fand. Zwei Flötenlieder von J. H. Therstappen sind Meisterstücke ihrer Art. Der kristallklare Sopran A. Sottmanns aus Kiel hob die Lieder mit dem feinsinnigen Komponisten am Flügel zur Begeisterung der Hörer aus der Taufe. Auf diese prachtvolle Sängerin sei hier nachdrücklich hingewiesen. Im Konzert des Lehrergesang-Vereins und des Domchors (Mozart, et incarnatus est) vollbrachte sie Spitzenleistungen. Die Bratschensonate von S. Kuhn läßt bedauern, daß der junge Komponist so früh seinen Tod finden mußte. — Im „Künstler-Verein" sang Corry Nera feingeschliffene Lieder von Windsperger, Roselius und Mark Lothar, der selbst als glänzender Herrscher am Flügel saß. Feuermann stellte neben eine undankbare Brahmssonate eine Cello-Solo-Sonate von Hindemith, die von der Notwendigkeit ihrer Existenz nicht zu überzeugen vermochte. — In Bremen hat sich die Geigerin Hedwig Faßbaender mit ihrem Gatten Hans Rohr niedergelassen; sie stellte sich in der Stephanikirche mit den sehr klangvoll (etwas zu lyrisch) gespielten Chaconnen von Bach und Reger vor. Mit ihrem Gatten am Flügel spielte sie 5 Mozartsonaten. Der Pianist, ein Mozartspieler feinsten Musikantentums, war dabei der größere. Schlusnus und Onegin sangen vor ausverkauften Häusern, ohne auf anständige Programmgestaltung Rücksicht zu nehmen.

Unsere Oper arbeitet mit hohem künstlerischem Ernste. Die Erstaufführungen von Giordanos André Chémer und Wetzlers Baskischer Venus legten davon beredtes Zeugnis ab. Dr. Kratzi.

BRUCHSAL. (Ur-Aufführungen der Historischen Schloßkonzerte.) Ein seltenes Ereignis, daß ein Konzert nur Uraufführungen aufzuweisen hat. Die Bruchsaler Ortsgruppe der „Badischen Heimat" konnte ihre diesjährigen Schloßkonzerte mit einer ganzen Reihe noch unbekannter Kompositionen von guten alten Meistern bestreiten: sie vermittelten eine Vorstellung von der Durchschnittsmusik zwischen 1700 und 1800; Italiener, Franzosen, wie Alberti, Conti d. J., Platti, Monsigny, Piccini, aber auch deutsche Namen: Hoffmeister, Kozeluch, Haydn. Für den Charakter macht der Unterschied der Nationalitäten nicht viel aus. Eigentliche Tiefe fehlt, das Spielerische überwiegt durchweg, im langsamen Satz wird geschwärmt und für ein wenig Sentiment gesorgt. Es gab aber auch Höhepunkte: sie lagen bei Kozeluch, der zwei außerordentlich einprägsame Arietten, bei Haydn, der eine ganz eigenartige, ernst- und geistvolle Sinfonie für das Fest geliefert hat! Ria Ginster-Frankfurt sang die virtuosen Koloraturen beruhigend sicher, beglückend rein, einige Konzertmeister von der Karlsruher Oper saßen an den Solistenpulten, von Josef Krips am Cembalo begleitet und gesteuert. Die ganze Umgebung, die Musiker im Kostüm der Zeit, der Fürstensaal des alten Schlosses im Kerzenschimmer, der dünne Ton des Cembalo, das sogar solistisch zu wirken hatte (ein schwaches Konzert für Clavecin v. Hoffmeister, um 1800), das alles sorgte für möglichst treue Nachahmung eines Kammerkonzerts aus der Zeit, die noch Kardinäle und Fürstbischöfe in der Bruchsaler Residenz sah! Das Konzert des ersten Abends — drei Wiederholungen sind vorgesehen — fand begeisterten Beifall des verständnisvollen Publikums.

Die spielgerechte Bearbeitung der ausgegrabenen Werke aus der Musikbibliothek des Grafen Dr. Erwein v. Schönborn-Wiesentheid stammt von Fr. Zobeley-Heidelberg und machte den Eindruck möglichster Anpassung an die Originale, irgendwelche moderne Übermalung scheint nirgends vorzuliegen. Dr. K. Preisendanz-Karlsruhe.

COBURG. Im Mittelpunkt des Interesses der Musikfreunde Coburgs wie auch eines weiten Umkreises steht natürlich die Oper des Landestheaters. Und es ist wirklich höchst anerkennenswert, daß Coburg mit seinen nur 25 000 Einwohnern eine auf hoher künstlerischer Stufe stehende Bühne besitzt mit einer ganzjährigen Spielzeit. Um nur einige zu nennen, sei auf die erstklassigen Aufführungen von „Schwanda, der Dudelsackpfeifer" oder auf „Cardillac" hingewiesen. Bekanntlich ist die Coburger Bühne eine traditionelle Pflegestätte Wagnerscher Kunst. Im edlen Wettbewerb mit diesem Kunstinstitut und zugleich im guten Einvernehmen zusammen sorgt die „Gesellschaft der Musikfreunde in Coburg" (musikalische Leitung Hofkapellmeister Fichtner) für Stunden edelsten Kunstgenusses, wie schon ihr Programm dartut. Die Veranstaltungen wurden mit einem Kammermusikfest unter dem Protektorat I. K. H. H. des Herzogs Carl Eduard und der Frau Herzogin Viktoria Adelheid von Sachsen-Coburg und Gotha eröffnet. Die Mitwirkenden waren im Gesang: Frau Zilcher-Kiefekamp, Würzburg und Frau Hinnenberg-Lefèbre, Köln, ferner die Violinistin Lettermann, Berlin und Frau Hoffmann-Behrendt, Berlin, Dr. Zilcher, Würzburg (Klavier), dazu das Havemann-Quartett, Berlin. Weitere Künstler von hohem Ruf waren gewonnen wie die Pianistin Lubka Kolessa, Wien, die Sopran-Koloraturprimadonna der Mailänder Scala Ada Sari, der Violinvirtuose H. Marteau, Berlin. Künstlerische Ereignisse waren ebenfalls ein Richard Wagner-Abend mit Frau Larsen-Todsen, Kopenhagen und Enderlein, Berlin und ein Konzert des Böhmischen Streichquartetts, Prag. Den Beschluß des Programms machte die Sopranistin Vera Schwarz von der Staatsoper Wien.

Dr. Tr.

ESSEN. Zu einer erhebenden Kundgebung der großen Sympathie, die die Essener Bürgerschaft für ihren Musikdirektor Max Fiedler hegt, gestaltete sich das Sonderkonzert, das Mitte Januar zu Ehren des 70. Geburtstages Meister Fiedlers im großen Stadtgartensaal gegeben wurde. Das Programm enthielt hauptsächlich Werke des Jubilars. Die nachhaltigsten Eindrücke des Abends vermittelte die Sopranistin Amalie Merz-Tunner, die mehrere Orchesterlieder Fiedlers in jeder Beziehung vollendet sang. — In der Aula des Bredeneyer Realgymnasiums spielte Julia Menz von der Musikhochschule in Köln Originalkompositionen für Cembalo von Marcello, Bach, Scarlatti, Rameau und Krebs auf einem Instrument der Firma Maendler-Schramm (München). Ein Lieder- und Duettabend von Maria Ivogün und Karl Erb mit Max Fiedler am Flügel sei von den Solistenkonzerten im Januar und Februar als besonders bemerkenswert hervorgehoben. Interessant war auch ein Vortrag, den Richard Trunk auf Einladung des Verbandes rheinischer Musikdirektoren über eigene Werke im Pianohaus Roth hielt, unterstützt von Maria Trunk

(Sopran) und Aloys Klövekorn, Essen (Bariton). Als besonders künstlerische Ereignisse im Rahmen der städtischen Veranstaltungen sind nachzutragen: die Wiedergabe des d-moll-Klavierkonzertes von Brahms durch Edwin Fischer, der Kammermusikabend des Budapester Streichquartetts mit Werken von Hindemith, Mozart und Tschaikowsky, sowie das elfte Orchesterkonzert mit Maria Ivogün (Bach, Händel, Rich. Strauß). Dagegen vermochte „Fausts Verdammung" von Berlioz trotz guter Solisten (Mia Peltenburg, Karl Erb, Albert Fischer, Hans Spieß) nicht recht zu fesseln. Gründliche Winterarbeit hat auch Otto Helm geleistet, der mit einem Aufgebot von viereinhalbhundert Mitwirkenden Hugo Kauns Kantate „Wachet auf" und Fritz Volbachs Chorballade „Die Mette von Marienburg" erfolgreich aufführte. Die Solisten dieses Abends waren Hanna Seebach-Ziegler (Krefeld) und Paul Kötter. Dieser jugendliche Heldentenor am Essener Opernhaus, der an die Hamburger Bühne verpflichtet wurde, gab mit dem Essener Pianisten Dr. Gaston Deymek einen wohlgelungenen Abschiedsabend. Von der Bühne ist die Westdeutsche Erstaufführung der Werfelschen Bearbeitung des „Simone Boccanegra" von Verdi zu melden. (Musikalische und szenische Leitung: Rudolf Schulz-Dornburg; Titelpartie: Heinrich Blasel). Die vom Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht in Verbindung mit dem Reichsverband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer und den Städten Bochum und Essen veranstaltete Volksmusik- und Singschultagung fand ihren Abschluß in der Gründung einer Städtischen Singschule in Essen, zu deren Leiter Anton Hardörfer ernannt wurde. Dr. Otto Grimmelt.

FREIBERG i. Sa. Gleich zu Beginn des vergangenen Konzertwinters war ein musikalisches Ereignis besonderer Art zu verzeichnen: Prof. Franz Schütz, der hervorragende Wiener Orgelmeister, gab im Dom auf der prachtvollen Silbermannorgel ein Konzert mit Werken Joh. Seb. Bachs. — Einen sehr genußreichen Abend bot uns im Rahmen der Volkshochschulmusikveranstaltungen das „Neue Dresdner Trio": Paul Aron — Francis Koene — Karl Hesse. — Im Stadttheater fanden wiederum musikalische Morgenfeiern statt, die in erster Linie das Freiberger Kammertrio: Graumnitz-Backhaus-Trinks, vielfach unter Mitwirkung auswärtiger Künstler bestreitet. Wir hörten daselbst ein Konzert mit Werken von Rameau, Spohr und Paul Graener; ein zweites war den Meistern Bach, Beethoven und Brahms gewidmet. — Stürmisch gefeiert wurde mit Recht Kammersänger Tino Pattiera (Dresden-Berlin), der mit einem Arienabend erfreute. — Sehr angenehme Eindrücke hinterließ auch die letztwinterliche Aufführung von Joh. Seb. Bachs Weihnachtsoratorium im Freiberger Dom unter der Leitung Kantor Artur Egers. — Von Chören traten der „Bürgersingverein - Liedertafel" mit einer erfolgreichen Aufführung von Schumanns „Paradies und Peri" sowie der „Freiberger Liederkranz" mit einem ebenfalls in allen Teilen wohl gelungenen Konzert an die Öffentlichkeit.

Im Mittelpunkt der zweiten Hälfte dieses Konzertwinters standen zwei Symphonie-Konzerte unseres ehemaligen Städtischen Orchesters. Kapellmeister Erich Riese, der verdienstvolle, ausgezeichnete Dirigent desselben leistete wiederum Hervorragendes. Im ersten Konzert hinterließ u. a. vor allem die glänzende Wiedergabe der C-dur (Jupiter)-Symphonie von Mozart sehr tiefe Eindrücke, während im zweiten Kapellmeister Riese die Ouvertüre „Römischer Karneval" von Hektor Berlioz und Liszts symphonische Dichtung „Les Préludes" zur Aufführung brachte und ferner der für diesen Abend als Gastdirigent gewonnene Kapellmeister Kurt Striegler (Staatsoper Dresden) zwei interessante, vorzüglich gearbeitete eigene Werke leitete: Variationen über ein türkisches Original-Thema op. 66 und ein „Symphonisches Vorspiel 1914", op. 30. Als Solisten wirkten erfolgreich Prof. Georg Wille-Berlin (Schumanns Cellokonzert in a-moll op. 129) und Pianist Walter Fickert (Klavierkonzert Es-dur von Liszt). — Besondere Erwähnung verdient ein Romantiker-Abend, den Kammersängerin Liesel von Schuch (Dresden) und ihr Bruder, der bekannte Cellist Hans von Schuch mit Kapellmeister Dr. Artur Chitz als Begleiter gaben. — Ein ständiger Gast im Freiberger Musikleben ist der Berliner Pianist Hans Beltz geworden, der auch mit seinem letztwinterlichen Klavierabend (Werke von Bach, Kurt Thomas, Schumann und Chopin) wieder einen vollen Erfolg hatte. — Unter der Leitung Kantor Artur Egers gelangte im Dom Joh. Seb. Bachs Matthäus-Passion zu einer sehr lobenswerten Aufführung. Walter Fickert.

HALBERSTADT. Das Stadttheater brachte neben starker Pflege der Operette eine Reihe von Opernaufführungen (mit auswärtigen Gästen), die zum Teil ausgezeichnet waren. Neben einer guten Carmenaufführung fand vor allem Puccinis „Bohème", in der die vorzügliche Sopranistin Tulle Weichelt die Mimi vortrefflich sang, reges Interesse. Eine Troubadouraufführung mit Walter Hageböcker (Magdeburg) als Manrico stand auf beachtlicher Höhe, zumal Mario Müntefer als Dirigent Glänzendes leistete. Kurt Brinck zeigte als Regisseur und Sänger ebenfalls Anerkennenswertes. Erfreulich ist jedenfalls, daß der gute Besuch des

Theaters für die nächste Spielzeit eine weitere Hebung des musikalisch-künstlerischen Niveaus erhoffen läßt. Intendant Dr. Groß ist es zweifellos gelungen, die Krise, in der unser Theater schwebte, vorläufig zu beheben. Wünschenswert wäre allerdings auch eine Neubelebung der Symphoniekonzerte, die unter H. Wetzlars Leitung einen ziemlichen Tiefstand erreicht hatten und dann aufgegeben wurden. Der Musikverein unter Martin Jansen setzte sich für Händels „Messias" mit gutem Erfolge ein, während in einem geistlichen Konzert mit Werken von Schütz und Bach nicht alles gleichmäßig gelang. Hervorzuheben ist hierbei die Sopranistin Charlotte Schreiner. Die Halberstädter Liedertafel (Leitung Fritz Prieß) gab ein Konzert, das neueren Männerchorkomponisten gewidmet war, und das, auch wegen der Mitwirkung des guten Hannöverschen Waldhornquartetts, viel Anklang fand. Werke von Kaun und Moldenhauer wurden gut herausgebracht. Die Kammermusikabende der Volkshochschule hatten außer Brahms und Schumann ein interessantes Trio von Grainger, die schottischen Lieder von Beethoven (Tulle Weichelt) und César Francks großes Quintett auf ihr Programm gesetzt. Die Teilnahme des Publikums und der künstlerische Erfolg waren mehr als befriedigend. In einem Abend des Musikvereins zeigte sich das Bruinier-Quartett aus Berlin mit Werken von Mendelssohn und Cassado als hochstehende Künstlervereinigung. Zum Schluß sei noch der Klavierabend von Kurt Gereke genannt. Der Pianist, ein Schüler Sauers, verfügt über glänzende Technik und guten Vortrag, wie er mit Schumanns Carneval und Brahms' f-moll-Sonate bewies.

Herbert Pätzmann.

HALLE a. d. S. Gute Arbeit ist während der abgelaufenen Spielzeit im Stadttheater geleistet. Von bewährten alten und neueren Sachen wären zu nennen „Rienzi", der zur Eröffnung eine sehr geglückte Wiedergabe erfuhr, der melodienreiche „Schwanda", eine im musikalischen Geist gut erfaßte, gesanglich nicht restlos befriedigende Aufführung des „Armen Heinrich", Siegfried Wagners „An allem ist Hütchen schuld", dessen Reize in freundlichen Einzelheiten liegen, der durch echt musikdramatische Vorzüge fesselnde „Oberst Chabert", als jüngste Novität endlich der vielumstrittene „Maschinist Hopkins", alles unter der vorbildlich sorgfältigen, zugleich aber auch beschwingten Leitung des GMD. Erich Band. Zuletzt gab es noch eine Überraschung, wo man sie am wenigsten erwartet hätte, nämlich mit dem „Troubadour", der dank Bands Initiative eine vollkommene Wiedergeburt erlebte. Der neue Kapellmeister Hanns Epstein führte sich mit den „Königskindern" gut ein, war nach einer mehr soliden Aufführung von „Zar und Zimmermann" ganz besonders glücklich mit Adams „König für einen Tag", verhalf Noetzels „Meister Guido" zu einem schönen Erfolg und schnitt ausgezeichnet ab mit Paërs graziöser Kleinigkeit „Der Herr Kapellmeister" und Blechs „Versiegelt".

Die Sinfonie-Konzerte unter GMD. Band setzten mit Glück die inzwischen geschaffene Tradition fort. Einen bevorzugten Platz nahmen die Klassiker der Sinfonik von Haydn bis Bruckner und Brahms ein, neu für Halle war die einem geschickten Eklektizismus huldigende, amüsante Serenade von Thomas, die übrigens mit anderen Werken dieses Abends zugleich durch den Mitteldeutschen Rundfunk verbreitet wurde, ferner eine mit großer satztechnischer Kunst gearbeitete „Ouvertüre zu einer heiteren Oper" von Rehan, an deren Heiterkeit man nicht glauben kann, und zwei erfrischend volkstümliche und natürlich sich gebende Konzertstücke aus der Oper „Schwanda", die in dieser Fassung hier zur Uraufführung gelangten.

Die „Philharmonie" hat ihr zehntes Lebensjahr vollendet. Ihre teils mit den Berliner, teils den Dresdener Philharmonikern bestrittenen Konzerte — vorzugsweise unter Dr. Georg Göhlers bewährter Leitung — waren ebenso vielseitig wie künstlerisch bedeutend. Stärkste Eindrücke vermittelte Ad. Busch mit Bachs a-moll-Konzert, außerdem ließ er zusammen mit seinem Bruder Hermann (Vc.) und Rud. Serkin Beethovens oft zu Unrecht als nebensächlich behandeltes Tripelkonzert in begeisternder Frische erstehen. Mit intensiver Einfühlung setzte sich Göhler mit Mahlers I. Sinfonie auseinander. Dobrowen dirigierte mit der ihm eigenen Stoßkraft russische Werke, u. a. die prachtvolle Feuervogel-Suite von Strawinsky. Mit einem „bunten Abend" — Mozart, Debussy, Strauß und Brahms friedlich vereint, aber jeder in seiner Eigenart prägnant erfaßt — schuf Furtwängler den Ausklang.

Der Robert Franz-Singakademie verdankten wir neben Brahms' „Requiem" und Bachs „Johannis-Passion" die Erstaufführung (!) von „Fausts Verdammung" von Berlioz, um welche sich Prof. Dr. Alfred Rahlwes durch eine außerordentlich fesselnde Wiedergabe verdient machte.

Dr. Hans Kleemann.

JENA. Ein Rückblick auf die vergangene Konzertsaison veranlaßt wiederum die Feststellung, daß sich unser Musikleben in durchaus konservativer Bahn bewegt. Die noch vor einigen Jahren gemachten Versuche, auch neuere Musik in den Konzerten zu erfassen, sind leider stecken geblieben. Wir hörten an neuzeitlichen Werken einzig die Passions-

musik nach Markus von Kurt Thomas, ausgezeichnet interpretiert durch den Berliner Domchor unter der Führung von Professor Rüdel. Ferner brachten die akademischen Konzerte eine Aufführung der klangschönen, etwas langen Couperin-Suite von Richard Strauß, das Klavierquintett op. 64 von Reger (Gewandhausquartett) sowie die wertvollen „Drei geistlichen Lieder" für Sopran, Violine und Klavier von Heinrich Kaminski durch Lotte Leonard. Im übrigen bemühten sich der Jenaer Männergesangverein und insbesondere die Liedertafel unter der Leitung von Georg Böttcher um neuere Chorwerke. Es wurden Werke für Frauen-, Madrigal- und gemischten Chor von Grabner, Böttcher, Knab und Lendvai aufgeführt. Auch der von Paul Patzer geleitete Volkschor trat mit einer Reihe zeitgenössischer Autoren hervor, darunter Walter Rein und Lendvai. Alle übrigen Konzerte hielten sich ziemlich ausschließlich in den Grenzen klassischer und romantischer Musik. Viel Gutes brachten die akademischen Abonnementskonzerte. Hervorragende Solistenkonzerte, darunter Busch und Serkin (Mozart, Bach, Beethoven), Karl Erb (Lieder von Bach, Schubert, Hugo Wolf), Wilhelm Kempff, dessen Klavierabend durch eine glänzende Wiedergabe der Goldberg-Variationen von Bach Bedeutung gewann und ein Konzert Professor Rudolf Volkmanns mit der Meininger Landeskapelle, die sich trotz starken Abbaues immer noch auf einer beachtlichen künstlerischen Höhe erhält, in dem sich der junge Pianist Helmut Maurer als ausgezeichneter Chopin-Interpret darstellte. Sehr reizvoll war das Konzert des Münchener Violen-Quintetts, welches alte Meister mit größtenteils ganz unbekannten Werken zu Worte kommen ließ. Den Abschluß der Reihe bildete eine von Professor Volkmann geleitete, eindrucksvolle Aufführung des Verdischen Requiems mit dem vorzüglich diszziplinierten Philharmonischen Chor und der Weimarischen Landeskapelle. Unter den Konzerten, die von ortsansässigen Musikern gegeben wurden, verdient Erwähnung die Aufführung von Messen aus drei Jahrhunderten: Ockeghem, Aichinger und Otto Siegl durch Werner Matthes und den Chor der Volkshochschule. In einem Kammermusikabend erwies sich Fritz Spindler als befähigter Geiger (Brahms A-dur Sonate). Helmut Maurer gab einen Klavierabend, der ihm wiederum als Chopin-Spieler Erfolg brachte. Zu nennen ist ferner ein Liederabend von Gertrud Braasch mit Schubert, Brahms und Wolf, sowie einige Konzerte der Bachgemeinde mit Bach-, Mozart- und Beethoven-Aufführungen. Die Liedertafel brachte in einem Mendelsfohn-Abend eine gut gelungene Aufführung der „Walpurgisnacht". Im Collegium musicum der Universität (Leiter: Dr. Werner Danckert) wurde vorzugsweise Musik des 18. Jahrhunderts vermittelt. Man hörte in stilgetreuer Wiedergabe u. a. das c-moll Konzert für 2 Cembali mit Streichorchester und das 5. Brandenburgische Konzert von Bach. Wertvolle Dienste bei diesen Aufführungen leistete das von Dr. Dankkert entworfene, von der Jenaer Pianofabrik Glaser erbaute „Cembalochord", welches mit den Vorzügen der modernen Hammermechanik den Klangcharakter des originalen Cembalotones vereinigt. F.

KOBLENZ. Obschon die Oper am 30. April d. J. mit der Aufführung der Straußschen „Ariadne" im Alter von über 140 Jahren starb und das Orchester abgebaut wurde, gleichfalls wegen der sehr schlechten Finanzlage der Stadt, beschloß das Orchester dennoch, sich nicht aufzulösen, sondern in der bisherigen Stärke als Gemeinschaftsorchester zusammen zu bleiben in eigener Verwaltung als „philharmonisches Orchester", welche Bezeichnung das Orchester ehedem trug, ehe es in die städtische Regie übernommen wurde. Das Orchester hatte bei seinem Entschluß die sehr löbliche Absicht, als geschlossener spielfähiger Klangkörper die Existenzmöglichkeiten in Koblenz und den umliegenden Städten zu wahren und die Grundlagen aufrecht zu erhalten, auf dem das gefährdete Musikleben über die Krisenzeit hinweg gerettet werden könnte. Das Orchester gibt sinfonische und populäre Konzerte (letztere im Sommer im Garten der Stadthalle, wo sie sich seit Jahren sehr großer Beliebtheit erfreuen), bietet auch die Gewähr für die Möglichkeiten eines Wiederaufbaues der Oper, falls das Reich wesentliche Zuschüsse zum Theateretat doch wieder stellen würde. Die künstlerische Oberleitung des Orchesters hat der bisher am Stadttheater tätig gewesene und bewährte Opernkapellmeister Wolfgang Hellmut Koch in sehr dankenswerter Weise angenommen. Für den Winter sind verschiedene Sinfoniekonzert-Cyclen in Koblenz und anderen mittelrheinischen Städten in Aussicht genommen. Auch sucht man die Chorkonzerte des 1808 gegründeten und sich einer trefflichen Überlieferung erfreuenden Musikinstituts (Mus. Oberleitung der bisherige erste Opernleiter und städtische Musikdirektor Kurt Overhoff) in Koblenz zu erhalten. Es wäre durchaus zu wünschen, daß das Orchester von den staatlichen und städtischen Behörden durch Subvention unterstützt würde, um auf normaler Existenzbasis die geplanten Aufgaben künstlerisch und wirtschaftlich bestens durchführen zu können.

Es darf hier eben noch einiges aus der Geschichte des Orchesters interessieren. Im Oktober 1901 wurde es ins Leben gerufen, nachdem zugleich ein sogen. „philharmonischer Verein" gegründet worden war.

Das Orchester spielte bald auch im Sommer in Badeorten, so in Ems und Kreuznach. 1913 kam das Orchester in städtische Regie, der „philharmonische Verein" wurde aufgelöst. Ein Denk- und Markstein in der Geschichte des Orchesters ist das Festkonzert im November 1926 zum 25. Bestehen, in dem u. a. das gesamte Bonner städtische Orchester unter Leitung des städtischen Musikdirektors Heinrich Sauer mitwirkte. Sauer war nämlich 1901 der erste Dirigent des Koblenzer Orchesters.

Dr. W. J. Becker.

KÖLN. Stiller als sonst wohl hat sich der diesjährige Musikwinter verabschiedet. Auf allem lastet die Not der Zeit. Die Oper mußte den Bergschen Wozzek auf die nächste Spielzeit verschieben. Dieser Fall gab die rechte Gelegenheit, die Frage nach der Zusammenarbeit mit den Bühnen rheinischer Nachbarstädte aufzuwerfen. Man wird die Frage vielleicht noch einmal ernstlich aufgreifen müssen. Wiederum gab es nach Ostern zwei „englische Musikwochen", eingeleitet mit einer sehr beachtenswerten Meistersingervorstellung unter Sir Thomas Beecham. Man stellte die erfolgreichen Neuheiten des Winters, Wetzlers „Die baskische Venus" und Braunfels' „Galathea" in diese Reihe ein, ebenso eine seit dem Pressajahre 1928 leider wieder vernachlässigte Ausgrabung, Monteverdis Orfeo in d'Indys Bearbeitung, ferner von Strawinsky die „Geschichte vom Soldaten" und in szenischer Aufführung dessen Ballett „Le Sacre du Printemps". Hoffentlich kann der frische Unternehmungsgeist des Intendanten Hofmüller, der sich in diesen Opernmonaten wieder glänzend bewährt hat, sich auch weiterhin gegen die Notlage der Zeit behaupten.

Das Konzertleben hat jährlich seinen traditionellen Abschluß in drei Konzerten Abendroths mit dem städtischen Orchester und Gürzenichchor im Opernhaus. Sie ließen diesmal leider in ihrer Wiederholung des Bekannten und allzu Bekannten jede Initiative vermissen. Auch Bruckners e-moll-Messe hat man in Köln sogar schon im liturgischen Rahmen gehört. Nicht viel anders sah es diesen Winter ja auch in den Gürzenichkonzerten aus. Immerhin verdient das vorletzte als rühmliche Ausnahme genannt zu werden, indem es sich der lange Jahre hier nicht gehörten Regerschen Sinfonietta und des Berliozschen Tedeums annahm. An Solisten hörte man in diesem Rahmen noch E. Feuermann und den feinfühligen Pianisten N. Orloff. Besonderen Dank erntete Abendroth wieder mit seinen städtischen Sinfoniekonzerten, die reichlich nachholten, was die allzu bequemen Gürzenichprogramme versäumt hatten. Hier gab es eine willkommene Wiederholung der Bachschen Kunst der Fuge, willkommen, wenn wir auch der Graeserschen Bearbeitung heute kritischer gegenüberstehen als noch vor Jahren. H. Wedig führte seine „Kleine Sinfonie" vor, ein schönes Beispiel konzentrierter Arbeit in einer innerlich überzeugenden Abkehr vom hohen sinfonischen Stil. Mit viel Wagemut setzte sich H. Jolles für das dornige Regersche Klavierkonzert ein. Eine zündende Aufführung der Braunfelsschen Berlioz-Variationen beschloß die Reihe dieser wie immer anregenden Konzerte. Ihre alte Anziehungskraft bewährten auch diesmal die Opernhauskonzerte unter Szenkar, deren letztes einer vortrefflich durchgearbeiteten Aufführung von Beethovens Neunter die recht fragwürdige Schönbergsche Orchesterbearbeitung der Bachschen Es-dur-Fuge für Orgel voranschickte. Auch Furtwängler war wieder erschienen, diesmal mit den Wiener Philharmonikern. Mozarts kleine Nachtmusik, Schuberts Unvollendete und Bruckners Vierte (diese leider mit einem unnötigen Strich) fanden eine dankbare und wie immer begeisterte Hörerschaft. Vielseitig und mit starker Anregungskraft betätigten sich die beiden Musikschulen im Konzertleben mit Aufführungen selten gehörter Chorwerke (Cherubinis Requiem und geistliche Gesänge von Verdi unter Trunk), mit einem Festkonzert beim zehnjährigen Bestehen des Verbandes der Studierenden der Hochschule für Musik mit E. Ney und A. Busch, vor allem auch mit fesselnden Kammermusikzyklen, deren einer, vom Kunkel-Quartett bestritten, sich um alte Musik verdient machte, nicht minder der andere, der Tanzmusik aus vier Jahrhunderten bot.

Schließlich darf in einem Kölner Musikbericht nicht das musikalische Leben im Westdeutschen Rundfunk vergessen werden. Die Sinfoniekonzerte unter Buschkötter zeigen stets ein eigenes Gesicht, bemühen sich eifrig um Vergessenes und Verkanntes aus der Vergangenheit und lassen die Zeitgenossen nach Gebühr zu Wort kommen. Es sei an ein Chorwerk „Epimeleia" von O. Frickhöffer erinnert, an die Maikantate von Gustav Kneip, aus dem Opernleben des Rundfunks an den Gluckschen „Orpheus" oder an die von Anheißer textlich bearbeitete Offenbachsche Operette „Madame Favart". Überall gewinnt man die Überzeugung, daß hier mit Eifer und Verantwortungsgefühl gearbeitet wird. Willi Kahl.

KONSTANZ a. B. Der Konzertwinter 1929/30 brachte einige sehr schöne musikalische Aufführungen. Im Rahmen der Konzerte der Gesellschaft für Musik und Literatur Konstanz-Kreuzlingen musizierten u. a. das Winterthurer-Symphonieorchester. In die Leitung teilten sich H. Scherchen und F. Weingartner. Am interessantesten war ein

Novitäten-Abend unter Scherchen. (Kodaly, Harry Janos-Suite; Honegger, Rugby; Strawinsky, Der Kuß der Fee; Debussy, Frühlingreigen.) Felix Weingartner für ein Jugendkonzert zu verpflichten war ein guter Gedanke der Konzertgesellschaft. Solche Veranstaltungen haben aber nur erzieherischen Wert, wenn sie sich wiederholen. Unter der Leitung von Direktor K. Bienert stand ein Konzert — Kammerchor, Kammerorchester, Solisten — in dem Werke von Telemann, Tunder, Fr. Schubert, Liszt, Mahler und Hugo Herrmann (Minnespiel) aufgeführt wurden. Als Solisten waren Frau A. Bienert-Boserup, Sopran und Frau Prof. Kl. Kristeller verpflichtet. Kirchenkonzerte gab es im Münster (Direktion: H. Häußel), St. Stefan (Dir. Strat. L. Haupt), Lutherkirche (Dir. K. Bienert) und Dreifaltigkeitskirche (Dir. A. Silber). Von Vereinen sei der Bodan (Dir. R. Lehmann) mit der Aufführung des Requiem von Verdi und der Gesangverein Gemütlichkeit (Dir. H. Häußel) mit einem gelungenen Löns-Abend erwähnt. Weisgerber gab seinen üblichen Violinabend und Serkin ließ sich sogar zweimal hören. Neu war das Klaviertrio (Maag-Hindermann-Haymann). K. B.

MAGDEBURG. Die Magdeburger Städtischen Bühnen, die in der Spielzeit 29/30 auf ein Theater, nämlich das Stadttheater, zusammengeschrumpft waren, haben krisenreiche Monate hinter sich. Der Versuch, Oper und Schauspiel in einem Haus zu geben, ist kläglich gescheitert. Man wird im September das Wilhelmtheater wieder eröffnen; dann hat die Oper und die neuaufzubauende Operette das große Haus für sich. Ein neuer Intendant für 30/31 ist gewählt: Egon Neudegg aus Plauen. Heinrich Vogeler, der nun in Pension geht, hat wohl selbst nicht allzuviel Freude gehabt an dem eine Million lustig überkletternden Defizit. Aber sein organisatorisches Talent reichte nicht aus, die vielfältigen Schwierigkeiten zu beseitigen. Treibende Kraft der Oper war Generalmusikdirektor Walther Beck, der seit 6 Jahren die musikalischen Geschicke der Stadt Magdeburg leitet. Ihm und den ihm nachgeordneten Kapellmeistern Blumann und Henrich sowie dem Oberspielleiter Schultheiß verdankten wir die Lichtblicke der Spielzeit, wobei indessen wieder nicht zu leugnen ist, daß die Mannigfaltigkeit des Repertoires unter der allgemeinen Unsicherheit zu leiden hatte.

Die wertvollsten Ereignisse des Opernwinters hatte Beck persönlich vorbereitet: eine Musteraufführung von Hindemiths Oper „Neues vom Tage“, die in außerordentlich schlagkräftiger und beschwingter Ironie herauskam. Gegenstück dazu war Weinbergers „Schwanda“, der als werbekräftigstes Stück der Opernsaison nicht unterschätzt werden darf. Eine prächtige Premiere der „Turandot“ von Puccini, zwei außerordentliche Verdi-Abende mit „Troubadour“ und „Simone Boccanegra“, schließlich eine Konzertaufführung von Händels „Salomo“ kommen auf Becks, des Führers, Konto, die „Meistersinger“ nicht zu vergessen. Daneben das typische Repertoire mit Reprisen aus der vorigen Spielzeit und musikalischen Neueinstudierungen, in die sich die drei Dirigenten teilten: „Wildschütz“, „Waffenschmied“, „König für einen Tag“, „Don Pasquale“, „Mignon“, „Tiefland“, „Samson“, „Mona Lisa“, „Lohengrin“, „Siegfried“, „Tote Stadt“, „Mantel“ (Puccini), „Schießbude“ (Kool); und aus dem Operettenanhang neben „Robert und Bertram“, „Zigeunerbaron“ und „Rosen aus Florida“, die hübsche „Henriette Sontag“ von Götze. Aus den Sinfoniekonzerten des Städtischen Orchesters, die zum Teil vom Magdeburger Generalmusikdirektor, zum Teil von Künstlern wie Busch, Abendroth, Dobrowen und Kunwald dirigiert wurden, Einzelheiten anzuführen, ist in einem kurzen Referat nicht möglich. Insgesamt darf aber bemerkt werden, daß diese Abende in der Stadthalle, dem idealen Raum, einer festlichen Gemeinde festliche Stunden schenkten. Die drei Abonnementskonzerte des Kaufmännischen Vereins mit den Hamburger und Berliner Philharmonikern unter Muck, Wendel und Knappertsbusch, waren gesellschaftliche und künstlerische Höhepunkte der im ganzen nicht übertrieben ereignisreichen Spielzeit. Aus den Chorkonzerten müssen die Veranstaltungen des Reblingschen Gesangvereines hervorgehoben werden, der unter seinem Leiter Bernhard Henking Brahms' Requiem und Bachs Hohe Messe aufführte.

Dr. Günter Schab.

MÜNCHEN-GLADBACH. An Neuerscheinungen im Rahmen der städt. Sinfoniekonzerte bot GMD. Gelbke die „Jahreszeiten“ von Hermann Unger, der in klangschöner impressionistischer Art den wechselnden Stimmungsgehalt wiederzugeben wußte. Weiterhin lernten wir die Orchestersuite op. 3 von Hans Wedig kennen, der kurze, energiegestraffte Einfälle mosaikartig zusammengesetzt hat und mit der Zusammenstellung Tokkata-Adagio-Finale einen neuartigen Formbegriff geschaffen hat. Bemerkenswerte Orchesterleistungen boten die Cäciliakonzerte unter Gelbkes Leitung mit den charakteristisch beleuchteten Haydn-Variationen von Brahms und einer eindrucksvollen Wiedergabe von Bruckners Fünfter. Aus der Sinfonieliteratur tauchten außerdem Brahms Dritte, Schumanns Erste und Beethovens Sechste auf. Regers Schaffen war vertreten in der „Vaterländischen Ouvertüre“ und in den gigantischen Bach-Variationen op. 81, die

K. H. Pillney-Köln in seiner eigenen, durchaus stilvollen Umarbeitung für Klavier und Orchester prachtvoll gestaltete. Außerdem brachten Wilhelm König-Düsseldorf und Rob. Bückmann-Gladbach die Beethoven-Variationen op. 86 für 2 Klaviere erstmalig zu Gehör. Ilse Schneider-Düsseldorf vertiefte sich in Beethovens poetisches G-dur-Konzert und Edwin Fischer meisterte Mozarts c-moll-Konzert. K. Havemann setzte sich mit warmem Empfinden für das Violin-Konzert op. 21 von Max Anton und Schuberts heiteres Rondo A-dur ein. Den relativ seltenen Genuß einiger Orgeldarbietungen verschaffte uns Prof. H. Boell-Köln mit einem Präludium e-moll von Pachelbel, Präludium und Fuge e-moll von Bach und den virtuos wiedergegebenen Variationen über „Weinen, Klagen" von Liszt. Mit einer Reihe von Brahmsliedern gab Frau Käte Höter-Gladbach Proben ihres wohlklingenden Materials. Zum Buß- und Bettag gab der Rheinische Madrigalchor von Prof. Josephson in idealer Ausgeglichenheit des Stimmaterials und stilvoller Einfühlung köstliche Proben seiner Kunst in Liedern von Isaak, Orlandus Lassus, Palestrina, Bach. Von dem leistungsfähigen Cäciliachor erklangen Haydns „Jahreszeiten", denen ein wohlgefügtes Solistenterzett (H. Fahrni-Köln, Max Meili-München, Fred Drissen-Berlin) besonderes Interesse verlieh. In einer Voraufführung für die Volksschulen erwiesen vorgeschrittene Konservatoriumsschüler aus der Klasse Kaysel (Anni Köhler, Willy Kamper, Theo Hoff) ihre stimmliche und musikalische Eignung durchaus. Von weiteren pädagogischen Erfolgen der Anstalt gab ein wohlgelungenes Schülerkonzert Zeugnis, das anläßlich des 25jährigen Bestehens stattfand; bei dieser Gelegenheit wurde dem Konservatorium und Musikseminar die staatliche Anerkennung verliehen. Der Bach-Verein brachte die Uraufführung einer Kantate von Buxtehude (Solisten Luise Schreier, Magdalena Walter-Pieper, Franz Legrand, Franz Wolf), die der Chorleiter A. Hercher für Streichorchester und Orgel umgearbeitet hatte.

In der Oper setzen Intendant Dr. Legband und Operndirektor Adolf Wach ihr verdienstvolles Bemühen fort, trotz der wirtschaftlichen Schwierigkeiten und der damit verbundenen Einstellung ungeschulter Kräfte die Gesamtleistungen auf achtunggebietender Höhe zu erhalten. Größte Bewunderung verdient vor allem die Vielseitigkeit Adolf Wachs, der alle Stilarten gleichmäßig zu beherrschen scheint, wie die Aufführungen von Wagners „Lohengrin", Verdis „Luisa Miller", Strauß' „Rosenkavalier", Humperdincks „Königskindern", Gounods „Margaretha" und Suppé's klassischer Operette „Boccaccio" übereinstimmend bezeugten. Der Aufführung von „Margaretha" verlieh das Gastspiel George Baklanoffs, dessen faszinierendes Spiel alles mitreißen mußte, besonderes Gepräge. Von unseren Kräften seien hervorgehoben Margar. Wildgruber, die einen idealen Rosenkavalier und eine märchenhafte Gänsemagd abgab und die Elsa ebenso überzeugend gestaltete wie die „Margaretha". Hohe dramatische Begabung bewies Kristine Bredsten als Feldmarschallin und Luisa Miller, Henriette Böhmer als bewährte Vertreterin der Altpartien (Ortrud, Hesse, Martha Schwerdtlein). Der Tenor Fritz Kuhls trat als Lohengrin-Königssohn erfreulich hervor — weiterhin Matthieu Ahlersmeyer als Valentin, Spielmann — Bernhard Schmitz als Ochs von Lerchenau. B.

MÜNCHEN-GLADBACH. Trotz der wirtschaftlichen Krise, die sich in unserer Stadt besonders heftig auswirkt, befanden sich die Leistungen unserer in Konzert und Oper tätigen Kräfte nach wie vor auf gleicher Höhe. Das gilt vor allem für das Schlußkonzert der Cäcilia, bei dem Verdis „Requiem" unter GMD. Gelbkes beschwingter Stabführung eine glänzende Wiedergabe erfuhr. Unter den Solisten ragte Clara Wirz-Wyß-Zürich durch ihren leichten vorzüglichen geschulten Sopran hervor, ihr standen in Ruth Kisch-Arndt-Berlin eine vorzügliche Altistin mit durchdachtem Vortrag, in Helge Rosdraenge-Berlin und Herm. Schey-Berlin zwei ebenbürtige Partner zur Seite. Auch die Aufführung von drei Bach-Kantaten unter Gelbkes Leitung darf als äußerst gelungen bezeichnet werden; vor allem fand der zufriedengestellte Aeolus, dem die humorvoll überlegene Vortragskunst Prof. Alb. Fischers charakteristisches Gepräge verlieh, lebhaften Beifall; als Ergänzung des Solisten-Quartetts leisteten Adelheid Armhold-Berlin, Hilde Ellger-Berlin und Kammersänger W. Schmidt-Jena Vorzügliches. Eine Reihe von Erstaufführungen bekunden die Vorliebe Gelbkes für das Gebiet des programmatischen Schaffens: zunächst die sechsteilige Háry Janos-Suite von Zoltan Kodály, die in ihrer derb komischen Darstellung des ungarischen Nationalhelden mit persiflierender Übertreibung und spielerischer Laune verfährt und ein ebenso interessantes wie amüsantes Kunstwerk bildet. Pierre Maurice schildert mit allen Mitteln und Reizen des Impressionismus in einer Suite Episoden aus dem Leben der „Islandfischer"; Karl Kämpf arbeitet in einer 5sätz. Suite „Aus baltischen Landen" mit den Mitteln älterer Romantik; dieser stand in Josip Slavenski's „Balkanophonia" geschickt zusammengestellte Weisen und Tänze der verschiedensten Balkanvölker gegenüber. Hans Pfitzners liebreizende Ouvertüre zum „Christelflein" wurde nach längerer Pause wieder hervorgeholt. Richard Strauß'

köstlichem „Till Eulenspiegel" weiß Gelbke stets neue Reize abzugewinnen, ebenso wie Tschaikowsky's Fünfte entschieden zu seinen bevorzugten Stücken gehört. Das herrliche Violinkonzert desselben Autors, spielte Prof. Alexander Schmuller unvergleichlich mit letzter Beseeltheit und nicht zu übersteigernder Technik.

Einen recht vielversprechenden Eindruck hinterließ Dorothea Sellschop-München mit dem Violinkonzert in A-Dur von Mozart; Charlotte Sempell-Köln gewann durch ihre ernste beseelte Vortragskunst für sich, die in 4 Orchesterliedern von Wolf und Beethovens Ode „An die Hoffnung" ihren warmen, tiefen Alt prachtvoll zur Geltung kommen ließ. Mit Schwung und angenehmem Ton spielte Franz Faßbender-Köln Dvořaks dankbares Cello-Konzert und Lisabeth Hümpfner-Frankfurt a/M. gab in einem Konzert des Frauenchors Proben einer temperamentvollen Vortragskunst und glänzender Bogentechnik. Der Frauenchor unter der Leitung von Frau Elis Albers brachte als Erstaufführung eine kleine 2stimm. Messe in Kanonform von Kurt Thomas, und der Bach-Verein unter Aug. Herchet eine Manuskript-Aufführung der Matthäus-Passion von Theile, der schwierige A-capella-Chöre vorzüglich gelangen; als Solisten gefielen besonders E. Jaroschek-Frankfurt a. M. als Evangelist, Herm. Landgreeber-Essen als Jesus und Ellen Forst-M.-Gladbach als Magd.

Operndirektor Adolf Wach setzte sich mit ebenso überlegenem Können für die Erstaufführung von Jaromir Weinbergers Volksoper „Schwanda, der Dudelsackpfeifer" ein, deren Regieaufgaben Hans Schunck im Verein mit Helene Gliere, unserer talentvollen Bühnenbildnerin aufs glücklichste löste. Die Titelrolle war in den Händen von Franz Wolf bestens aufgehoben, ebenso die des Räubers Baginsky bei Fritz Kuhl, der Dorota bei Elly Nowack (vom Krefelder Stadttheater), der Königin Eisherz bei Hedwig Kaufmann. Um die Wiederbelebung einer Oper aus der Mozartzeit, der „Dorfsängerinnen" von Fioravanti hat sich Arthur Haelssig ein Verdienst erworben, indem er den Text einer durchgreifenden Umarbeitung unterzog und durch Einfügung einiger Arien und deutscher Tänze von Mozart das Werk zu einem abendfüllenden gestaltete. Die liebevolle und feinsinnige Einstudierung durch Ad. Wach ließ dem lieblichen und anmutigen Charakter dieser Musik ihr volles Recht und wurde durch die überraschend gelungene Regieführung Erich Bornemanns vorteilhaft unterstützt. Ein prächtiges Solistensextett paßte sich der humorvollen Stimmung vorzüglich an. In äußerst sorgfältigen Einstudierungen erschienen außerdem „Hans Heiling", „Cavalleria", „Bajazzo", und „Aida". Hierin verkörperte Kristine Bredsten die Titelrolle mit dramatischer Reife und edler Stimmkultur. Als Amneris gefiel Hedwig Kaufmann durch ihre wahrhaft königliche Haltung und musikalische Sicherheit; bei anderer Gelegenheit gab Frau Margret Langen-M.-Gladbach in derselben Rolle als Gast ihr Debüt auf der Bühne mit starkem Erfolg. Matthieu Ahlersmeyer, der leider unserer Bühne verloren geht, stellte einen prachtvollen Amonarro hin, Fritz Kuhl den Radames.

B.

NÜRNBERG. Die Oper bringt während des Sommers Festspiele und zwar wollen die „Meistersinger", auch der neustudierte „Rosenkavalier" und Verdis „Fallstaff" den durch Bayreuth und Oberammergau an Nürnberg kaum vorübergehenden Fremden gute Opernkunst vermitteln. Das Theater kann auf die Spielzeit 1929/30 mit Genugtuung zurückblicken; denn wir haben eine Reihe wertvoller Werke älterer und neuerer Richtung kennen gelernt und dank einer augenblicklichen günstigen Konstellation des Personals teilweise erstklassige Vorstellungen. Dazu rechne ich eine entzückende Erstaufführung der lieblichen Lortzing-Oper „Die beiden Schützen" und erwähne eine vollständige Neustudierung des Ringes, der in einem geschlossenen Zyklus ausverkaufte Häuser erzielen konnte; ein gutes Zeichen auch für den Geschmack des Publikums, das eben doch noch immer die hehren Werke Wagnerscher Muse besonders liebt! Moussorgsky konnte mit seinem erhabenen Boris Godunow eine Reihe von guten Aufführungen erleben, für die vollständig neue Kostüme und Dekorationen geschaffen worden waren; die in der Volksoper eine gewaltige Rolle spielenden Chöre stellte großenteils der hiesige Lehrergesangverein. Von modernen Werken konnte sich Hindemith's „Neues vom Tage" nur wenige Male auf dem Spielplan zeigen, obwohl die Regie und musikalische Leitung alles getan hatte, um dem Werke eine würdige Aufmachung zu verschaffen, nicht besser erging es einem Einakterabend, für den das Schauspielhaus mit seinen intimen Raumverhältnissen zur Verfügung stand. Dort wurden für Nürnberg erstmalig Strawinsky „Geschichte vom Soldaten" erzählt und Hindemith's Sketch „Hin und Zurück" zur Aufführung gebracht; zwei Werke, denen sich der Geschmack des Publikums versagte. Das an die beiden Novitäten gekoppelte Ballett von Jaap Kool „Die Schießbude", ebenfalls für Nürnberg eine Neuheit, ist inhaltlich ein Resumé von Puppenfee, Coppelia und Gartenlaubenromantik mit einer wenig originellen Musik, sodaß die Annahme gerade dieses Werkes nicht recht verständ-

lich erschien, zumal auch die Tanzgruppe des Theaters dem Ballett zu keinem Erfolge zu verhelfen vermochte. — Wie immer erzielen die in der Weihnachtszeit einsetzenden Kinderaufführungen besonders gut besuchte Häuser; von den beiden Werken verdient auch für den ernsten Musiker das „Lebenslicht" von Armin Knab besondere Hervorhebung, weil der fränkische Tonsetzer hier eine Musik geschaffen hat, die weit über das an solchen Stellen oft gehörte Mittelmaß hinausgeht und in ihrer feinsinnigen Harmonik und schlichten Melodik gerade dem Kinde und seinem musikalischen Auffassungsvermögen entgegenkommt. Daß das Werkchen auch bei den Erwachsenen viel Freude auslöste, macht es noch wertvoller.

Aus dem unendlich reichen Musikleben kann nur das Wesentliche herausgegriffen werden; leider müssen sehr viele Konzerte sich den Ruf der Mittelmäßigkeit gefallen lassen. Richtunggebend für das Konzertleben sind immer die Philharmonischen Vereinskonzerte, die außer den Dresdner Philharmonikern mit GMD. Paul Scheinpflug Bruno Walter nach Nürnberg führten. Der erste Kapellmeister des Stadttheaters Bertil Wetzelsberger setzt sich mit seltener Begeisterung und Aufopferung für zeitgenössisches Schaffen ein und suchte auch diesmal Hindemith zur Anerkennung zu verhelfen. Interesse hatte die Uraufführung der Konzertfassung von Hindemith's Ouverture zu „Neues vom Tage". Prof. Robert Heger bewies seine Anhänglichkeit an seine frühere Wirkungsstätte, indem er zur Feier des 40jährigen Bestehens des Philharmonischen Vereins Beethovens erste und neunte Sinfonie zu idealer Wiedergabe brachte. Aus den gediegenen Veranstaltungen des Privatmusikvereins, der beste Kammermusik in Nürnberg pflegt, verdient der Abend Pablo Casals besondere Erwähnung. Die Städtischen Sinfonie- und Volkskonzerte halten sich an bewährte klassische Musik; nur selten verirrt sich ein modernes Werk in den Konzertsaal. Dieses Schicksal wurde dem einheimischen Komponisten Erich Rhode zuteil, dessen Klaviertrio in f-moll seine Uraufführung erlebte und dank seiner guten Konzeption lebhaften Widerhall fand. Die beiden großen Oratorienvereine: „Verein für klassischen Chorgesang" und „Lehrergesangverein" brachten den „Elias" von Mendelssohn, den Händelschen „Messias" und die „Johannespassion". Einen besonderen Erfolg hatte der „Klassische Chor" unter der Stabführung Karl Demmers mit einer Aufführung von Verdis „Requiem" in der St. Lorenzkirche. Der Versuch, in diesem einzigartigen Kirchenbau ein großes Oratorium mit Orchester aufzuführen, darf als restlos geglückt bezeichnet werden. Fritz Binder setzte sich mit dem Lehrergesangverein für wertvolle Chorwerke lebender Komponisten ein und konnte in einem Abend mit Chören von Lendvai, Siegl und H. Herrmann wertvolles Liedgut zum ersten Male erklingen lassen. In diesem Zusammenhang soll auch des Nürnberger Kammerchores gedacht werden, der sich in einem eigenen Konzert unter seinem jungen idealen Dirigenten Waldemar Klink um das Schaffen des Würzburger Meisters Carl Schadewitz erfolgreich mühte. Der Tonsetzer weiß geschickt in Anlage und Durchführung seiner Werke Altes mit Neuem zu verbinden, wobei die vornehme apparte Führung beigesetzter Instrumente eigenartige Klangreize ergibt. Markus Rümmelein und Bettina Frank opferten auch in dieser Saison für das nicht immer dankbare Kreiern moderner Kammermusikwerke manche Stunde. Die Nürnberger Komponisten traten mit zwei eigenen Abenden auf den Plan, die allerdings mit wenig Ausnahmen bewiesen, daß vielfach ohne jede innere Berechtigung komponiert wird. Eine Ausnahme machte lediglich Max Gebhard, ein äußerst begabter Tonsetzer, der auch auf den letzten Sängerwochen bereits Aufsehen und Beachtung fand. Die „Deutsche Vesper" von Joseph Haas, ein feinsinniges Werk, brachte Walther Körner mit dem Konservatoriumschor zu lokaler Erstaufführung, wie sich überhaupt dieser bescheidene Künstler als Meister der Orgel in der St. Lorenzkirche bei selbstlosen Abendmusiken stets für alle bemerkenswerten Neuerscheinungen einsetzt. Dr. Fritz Jahn.

RUDOLSTADT. Beim Rückblick auf die verflossene Spielzeit bereitet uns die Tatsache aufrichtige Freude. daß sich unser Landestheater unter der Leitung des Intendanten Oskar Franz, der nun das zweite Jahr hier tätig war, in seinen künstlerischen Leistungen stetig aufwärts bewegt hat. Nicht nur Spieloper und Operette und Schauspiel beherrschten den Spielplan, auch die ernste Oper wurde wieder mehr gepflegt. Der erste Kapellmeister MD. Josef Trauneck erwies sich als ein sicherer, geist- und temperamentvoller Leiter. Aus der Zahl der sorgsam vorbereiteten und gut gelungenen Aufführungen erwähnen wir die der Opern „Der Widerspenstigen Zähmung", „Ariadne auf Naxos", „Die Bohème", „Tiefland", „Carmen", „Freischütz" und „Wildschütz". Oberspielleiter Richard Gaebler führte eine geschickte Regie. Von den Opernkräften bewährten sich vor allem der Tenorist Willi Bichel, der Baßbuffo Karl Kampe (ausgezeichnet auch als Spielleiter), der Bassist Karl Nagel, die Vertreterin des Ziergesanges Margarete Oehm, die Zwischenfachsängerin Katharina Will und die Altistin Lotte Schube. Der zweite Kapellmeister Eduard Th. Fiedler war der Operette ein beschwingter Lei-

ter. Anerkennung verdient der befähigte Korrepetitor Walter Tauſſig. — Trauneck war auch in den Sinfoniekonzerten der vorzüglichen Landeskapelle ein prächtiger Führer. Schon die Vortragsfolgen zeigten, daß mit künſtleriſchem Ernſt gearbeitet wurde. Sie brachten u. a. Werke von Bach, Beethoven, Brahms und Bruckner. Auch neuere Tonſchöpfer wurden nicht übergangen. So kam z. B. Richard Wetz, der bei uns in Thüringen lebende Komponiſt — zwar etwas ſpät, aber endlich doch noch — mit einem Orcheſterwerk zu Worte. Als Soliſten wirkten mit die Geiger Florizel von Reuter und Edmund Metzeltin, die heimiſche Pianiſtin Marthe Bereiter und die Sängerinnen Hannel Lichtenberg aus Chemnitz und Lotte Jacobi aus Meiningen. In dem erſten volkstümlichen Konzert lernten wir den erſten Celliſten unſerer Landeskapelle Leo Koscielni als virtuoſen Beherrſcher ſeines Inſtrumentes kennen (Rokoko-Variationen von Tſchaikowsky). Eine Elegie für Orcheſter von W. Müller, der gleichfalls Mitglied der Kapelle iſt, offenbart tonſchöpferiſche Begabung. — Einen feierlichen Ausklang fand der Konzertwinter durch die Aufführung der romantiſchen Kantate von Hans Pfitzner unter Traunecks Stabführung. — Die Muſikgemeinde beſtritt ihre Konzerte hauptſächlich mit auswärtigen ſoliſtiſchen Kräften von Range.

H. Beyersdorf.

WIESBADEN — liegt jetzt am Rhein (ſeitdem das altbekannte Bieberich miteingemeindet iſt), hat 153 000 Einwohner und 2 Generalmuſikdirektoren; eigentlich hat es nur einen: den ſchon in aller Welt gerühmten Carl Schuricht, der das Städtiſche Orcheſter im Kurhaus leitet. Vom Kurhaus zum Staatstheater iſt's nur ein Katzenſprung: dort leitet der frühere Coblenzer Generalmuſikdirektor Erich Böhlke das Staats-Orcheſter: er gab in der erſten Hälfte der Muſikſaiſon 1929/30 zwar nur drei Konzerte; ſein Einfluß liegt alſo mehr auf dem Gebiet der Oper. Er hat verſchiedene der auf dem Repertoire ſchon feſtſtehenden Opern übernommen (von ſeinem Vorgänger Joſef Roſenſtock), doch auch bereits manche bemerkenswerten Neu-Einſtudierungen herausgebracht: „Die Zauberflöte", „Verkaufte Braut", „Traviata", „Königskinder" und als letztes: „Rienzi" — alles Werke, die zugleich neuinſzeniert waren, und der Intendant Paul Bekker hat ſich dabei als ein feinſinniger, gemäßigt-modern eingeſtellter Regiſſeur erwieſen. Eine Novität war für Wiesbaden das „Intermezzo" von Richard Strauß, das eine recht flotte Ausführung fand: der berühmte Komponiſt kam bald darnach in unſere Stadt und dirigierte dies „Intermezzo" ſelbſt, ebenſo wie ſeinen „Roſenkavalier": er ſoll zufrieden geweſen ſein; wir waren aber auch ſehr zufrieden mit ihm: dieſe fabelhafte Ruhe und dabei dies innere Leben, das aus ſeiner Battuta ſpricht, iſt doch etwas Herrliches! Noch ſei erwähnt, daß unſerm Kapellmeiſter Böhlke zur Seite noch Dr. Zulauf als ein ſehr routinierter Operndirigent tätig iſt; ihm verdanken wir eine Neueinſtudierung von „Triſtan und Iſolde". Als dritter Dirigent iſt ſchon ſeit längeren Jahren Dr. Tanner tätig, der — Alles dirigiert was die Andern nicht dirigieren, z. B. „Doktor und Apotheker" von Dittersdorf, ein Operchen, das man gern, ſchon aus hiſtoriſchem Intereſſe, kennen lernte. Daneben dirigieren noch jüngere Kräfte: Hr. Krauß für die „Dreigroſchen-Oper", die übrigens die meiſten Wiederholungen erlebte und Hr. Havelland für die Tanz-Aufführungen, die ebenfalls ſehr beliebt ſind: eine ganz neuzeitliche Begegnung waren da die Pantomimen „Puppazetti" von Caſella, „Dämon" von Hindemith und „Baby in der Bar" von Groß; nur die letztre Pantomime fand einigen Widerhall. Jedenfalls ſieht man, daß im „Staatstheater" bislang nicht gefeiert worden iſt. Und daß für Generalmuſikdirektoren-Nachwuchs ausreichend geſorgt iſt.

Planmäßig wickelte ſich die Muſikſaiſon im Kurhaus ab, wo die regelmäßigen Unterhaltungskonzerte, die oft genug auch ſinfoniſchen Charakter tragen, vom ſtädtiſchen Muſikdirektor H. Irmer dirigiert werden. Der eigentliche Ruhmes-Träger der Wiesbadener Muſik iſt aber bekanntlich Carl Schuricht, der das Orcheſter in den letzten Jahren mehr und mehr zu einem Kunſtkörper von ſublimer Klangkultur und wundervoller rhythmiſcher Geſchloſſenheit herangeführt hat. Vor dem Staatstheater-Orcheſter hat es noch den Vorzug, daß im Kurhaus eine ausgezeichnete Akuſtik herrſcht, und Alles ſich ſo glänzend wie möglich präſentiert ohne aufdringlich zu wirken. Wir bekamen zu hören: Bruckners VII. Sinfonie, Kodalys allerdings etwas äußerliche Hary-Janos-Suite, die Straußſche „Alpenſinfonie", die effektvollen „Römiſchen Feſte" von O. Reſpighi, und Bruckners tiefgreifende „F-moll-Meſſe"; an klaſſiſchen und romantiſchen Meiſterwerken war daneben kein Mangel; mit beſonderer Vorliebe wird Tſchaikowsky in's Treffen geführt; ſein Violinkonzert iſt ein Glanzſtück des ſtädtiſchen Konzertmeiſters R. Bergmann. Weltbekannte Soliſten wie Caſsadò (Cello), Miſcha Elman (Violine), Schlusnus, der hier immer mit Jubel begrüßte, fehlten nicht; und von unſern einheimiſchen Virtuoſen war es Pianiſt Cornelius Czarniawsky, der mit einem von ihm komponierten, glänzend geſtalteten, geiſtvollen Klavierkonzert „in Callot's Manier" — geradezu Furore machte.

Vorzügliche Konzerte bot auch wieder, wie ſeit

Jahrzehnten, der allbeliebte „Verein der Künstler und Kunstfreunde". Hier ließ sich einmal wieder Moritz Rosenthal hören und riß durch sein meisterwürdiges Klavierspiel Alles im Sturm mit sich fort; durch ihren sympathischen Liedergesang entzückte Anny Quistorp; und Festabende waren es, wenn das „Rosé-Quartett", das „Wendling-Quartett" oder das „Zika-Quartett" auftrat und klassische, romantische oder auch interessante moderne Streichquartette vorführte.

Für Chorgesang sorgte der „Wiesbadener Männergesangverein", dessen erstes Konzert mit Werken von Sekles (die „Variationen über Prinz Eugen"), Hugo Wolf und Fritz Volbach glänzend einschlug; der Bach-Chor unter Musikdirektor Petersen und der Lutherkirchenchor unter Musikdirektor Zech sorgten für Vorführung edler Kirchenmusik; und die Zahl der Solisten-Konzerte fremder und einheimischer Künstler war Legion! Prof. Otto Dorn.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Das Internationale Amerikanische Musikfest alter und moderner Musik findet unter dem Patronat von Frau Coolidge vom 12.—17. Oktober in Chicago statt. U. a. findet die Uraufführung des 2. Klavierkonzertes von Paul Hindemith statt.

Das Programm des Achtzehnten Deutschen Bachfestes der Neuen Bachgesellschaft, das in der Zeit vom 4.—6. Oktober 1930 in Kiel stattfindet, bringt neben bekannten Bachwerken (h moll-Messe usw.) an besonders interessanten Darbietungen die neu entdeckte Abendmusik „Das jüngste Gericht" von Dietrich Buxtehude, zwei unbekannte Kantaten von Nikolaus Bruhns, dem Schüler Buxtehudes, die Palästrinasche Missa sine nomine in der Bachschen Instrumentierung, eine Reihe wenig gesungener Bachscher Kantaten, außerdem selten gehörte Lauten- und Cembalomusik des Meisters und als Novum einen Abend mit szenischen Aufführungen: „Der Humor im Bachschen Geschlecht". Künstlerischer Leiter des Festes ist Generalmusikdirektor Prof. Dr. Fritz Stein, Kiel.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

In Jerusalem hat sich eine musikwissenschaftliche Vereinigung gebildet, die es sich zur Aufgabe gemacht hat, die alten Volksgesänge des Landes zu sammeln und herauszugeben. f. r.

Die Ortsgruppe Frankfurt a. M. der „Internationalen Gesellschaft für Musik" hat beschlossen, nach zweijähriger Tätigkeit vorläufig keine weiteren öffentlichen Konzerte mehr zu veranstalten. Gemessen an dem kleinen Kreise solcher Musiker und Musikfreunde, die wirkliches Interesse an der künstlerisch exponierten Tätigkeit der Gesellschaft haben, ist die Veranstaltung öffentlicher Abende zur Zeit mit allzu großen Kosten verbunden. Daher wird die Ortsgruppe bis auf weiteres Veranstaltungen nur von Fall zu Fall in rein privatem Rahmen abhalten. — Der allgemeine Rückgang der einst so großartig aufgezogenen Gesellschaft ist auch in anderen Ortsgruppen unverkennbar und darf als ein deutliches Zeichen der Zeit gebucht werden.

Die Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft (Präsident Prof. Dr. P. Wagner), die ihren Sitz in Basel hat, wird ihren ersten Kongreß in der ersten Septemberwoche dieses Jahres, einer Einladung der Ausstellungsleitung gemäß im Zusammenhang mit der gegenwärtigen internationalen Ausstellung in Lüttich abhalten. Gleichzeitig wird auch das VIII. Fest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (Präsident Prof. Edward J. Dent) stattfinden. Die beiden Gesellschaften sind übereingekommen, ihre Veranstaltungen miteinander zu verbinden, um zwischen Musikwissenschaft und praktischer Musik einen möglichst engen Kontakt zu schaffen. Die Themen der öffentlichen Vorträge lauten: van den Borren: Le rôle de la Belgique dans l'histoire de la musique. Fellowes: Le madrigal anglais du XVIe siècle (en anglais). Gurlitt: Fétis und seine Stellung in der Geschichte der Musikwissenschaft. Pirro: L'exécution des œuvres musicales de la fin du XIVe et de la première moitié du XVe siècle (Machaut-Dufay). Für die „Sektionen" sind über dreißig musikwissenschaftliche Vorträge angemeldet. In den Konzerten für Neue Musik gelangen zum Vortrag sinfonische Werke von Volkmar Andreae, B. Wagenaar, W. Walton, A. Veretti, Fl. Schmitt, A. Mossolow, Ernst Pepping, P. Borkovec, Jean Rivier, H. Gibson, J.M. Hauer, K. Rathaus, M. Mihalovici, Marcel Poot, und Kammermusik von Karel Haba, E. Michel, Germaine Tailleferre, Arnold Bax, A. Huybrechts, K. B. Jirak, Fernand Quinet, A. Roussel, K. Stimmer, A. Casella.

KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Dem Direktor der Städt. Akademie für Tonkunst, Darmstadt, Städt. Musikdirektor Wilhelm Schmitt, und dem Universitäts-Lektor

F. K. Roedemeyer wurde vom hessischen Minister für Kultus- und Bildungswesen, Staatspräsident Dr. Adelung, die Amtsbezeichnung „Professor" verliehen in Anerkennung des Umstandes, daß dem Seminar für Sprecherziehung an der Städt. Akademie für Tonkunst wichtige Aufgaben aus dem Bereich des öffentlichen Erziehungs- und Bildungswesens gestellt sind.

Das Musik-Institut der Universität Tübingen trat im Sommer-Semester 1930 mit folgenden Veranstaltungen hervor: zunächst gab es einen Klavierabend des Kölner Pianisten Dr. Walter Georgii, der ausschließlich Werke von Meistern vor und um Bach darbot. Das verstärkte Akademische Streichorchester und der Chor des Akadem. Musikvereins brachten sodann bei der Augustana-Feier der Evangel. theologischen Fakultät der Universität Karl Hasses Reformationskantate op. 40 zur Aufführung unter Hinzuziehung von Bläsern der Militärkapelle und Jürgen Walter, Erika Müller und Herm. Achenbach als Solisten. Im Juli fand ein Bachabend von Prof. Henri Marteau statt, der zwei Soloviolinsonaten und mit Prof. Hasse am Flügel zwei Sonaten mit Klavierbegleitung spielte. Das Akademische Streichorchester brachte in einem internen Abend im Musikinstitut Werke von Vivaldi, Corelli, J. O. Grimm zur Aufführung. Das Concerto grosso d-moll von Vivaldi kam in der Originalfassung und in der Bearbeitung für Orgel von Seb. Bach zum Vortrag (früher bekannt als Konzert von Friedemann Bach). Die Institutsorgel zeigte ihre besondere Eignung für alte Musik noch beim Vortrag eines Orgelhymnus von Mich. Prätorius. Die Veranstaltungen des Sommersemesters gipfelten schließlich in dem von Prof. Hasse geleiteten Tübinger Musikfest 1930, das in zwei Konzerten im Rittersaal des Schlosses und in der Stiftskirche Werke lebender süddeutscher Komponisten (Hasse, Bleyle, Schoeck und Ziegler) und von Max Reger (Orgelsonate d-Moll und 160. Psalm) brachte. Als Solisten wirkten mit Frau Prof. Helene Henke (Breslau), Prof. Fritz Heitmann (Berlin) und Hans Jürgen Walter (Stuttgart). Festorchester war das Stuttgarter Philharmonische Orchester, Chor der des Akademischen Musikvereins. Die Stücke für Männerchor und Orchester von Schoeck und Bleyle führte der Sängerkranz - Tübingen unter Leitung von Herm. Achenbach auf.

Rudolf Maria Breithaupt wird in der Zeit vom 1.—15. September d. Js. einen Sonderkursus für Klavierspiel am Königsberger Konservatorium (Direktor Emil Kühns) und 5 öffentliche Vorträge über Klaviermethodik abhalten. An diesem Kursus können sich sowohl Pianisten und Pianistinnen, die dem Meister ihr Repertoire vorspielen und seine Methode kennen lernen wollen, ebenso Studierende, die ihre Konzert- und Lehrtätigkeit noch nicht beruflich ausüben, beteiligen. Auch der Kursus wird allgemein zugänglich sein. Nähere Auskunft erteilt das Sekretariat des Königsberger Konservatoriums in Königsberg Pr., Theaterstraße 6.

Der Komponist Paul Graener, Dr. h. c., o. Mitglied der Preußischen Akademie der Künste, ist zum Direktor des Sternschen Konservatoriums in Berlin berufen worden. Am 1. September beginnt er seine Tätigkeit

Die Firma Carl Bechstein in Berlin hat in dankenswerter Weise dem Reichsverband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer E. V. einen Bechstein-Flügel zur Verfügung gestellt, der auf der Festlichen Tagung in Dresden (2.—7. Oktober 1930) ausgespielt werden soll. Diesem vorbildlichen Vorgehen hat sich die Firma Julius Blüthner in Leipzig angeschlossen, sodaß für das Preisspiel nunmehr zwei Flügel zur Verfügung stehen. Das Preisspiel ist am 5. Oktober in Dresden, nachdem in den größeren deutschen Städten die jungen Künstler bereits bei einer Vorjury gespielt haben. Der Jury gehören eine Reihe der bedeutendsten deutschen Pianisten an.

Die Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik (Berlin) veranstaltete in der Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche einen Händel-Abend unter Mitwirkung von Prof. Dr. Moser, Prof. Heitmann, H. Diener und B. Masurat als Solisten, sowie dem Collegium musicum instrumentale unter Leitung von H. Diener. Die Studierenden der Klavierklasse Prof. Schubert spielten an zwei Abenden das ganze „Wohltemperierte Klavier". Die Orgelklasse Prof. Sittard brachte Werke von Bach, Reger, Bossi und Middelschulte zu Gehör. Mozarts Kegelstatt-Trio und andere wertvolle Werke der Kammermusik bot die Klavierklasse Prof. Dahlke, „Tänze für Klavier" von Bach bis Tiessen die Klavierklasse Else C. Kraus. Das Sommersemester schloß mit einer Rheinland- und Verfassungsfeier, bei der der Direktor Prof. Dr. Moser die Bedeutung des Rheinlandes für die Entwicklung und Pflege der Künste, vor allem der Musik, eingehend würdigte.

Das Berliner Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht veranstaltet vom 6. bis 11. Oktober in Wieda (Südharz) einen Kursus über Musikpflege in der Oberstufe der Volksschule. Leitung Helmuth Weiß, Magdeburg. Einschreibegebühr Mk. 3.—. Anmeldungstermin ist der 10. September.

Dem Jahresbericht des Heidelberger städt. subv. Konservatoriums entnehmen wir, daß die Anstalt im letzten Schuljahr von 220 Schülern besucht wurde. Es wurden 10 Aufführungen veranstaltet. Das 37. Schuljahr beginnt am 15. September. Neuanmeldungen bis spätestens zum 12. September erbeten.

Das Collegium musicum der Universität Freiburg unter Leitung von Prof. W. Gurlitt wußte mit einer hochinteressanten Veranstaltung aufzuwarten. Zum Vortrag gelangte deutsche Barockmusik auf der Praetorius-Orgel.

Die sommerlichen Schülerabende des Jenaer Konservatoriums führten 54 Schüler aller Stufen aufs Podium. Einige Studierende der Klassen Willy Heusers (Violine) und des Institutsleiters Prof. Eickemeyer (Klavier) zeichneten sich besonders aus, vor allem des Letzteren Schüler Fritz Löbnitz-Naumburg mit dem Es-Dur-Konzert von Beethoven.

Die an der Staatlichen Hochschule für Musik zu Weimar (Direktor: Professor Bruno Hinze-Reinhold) neu eingeführten pädagogischen Prüfungen für Privatmusiklehrer sind von dem Preußischen Ministerium für Kunst, Wissenschaft und Volksbildung als gleichberechtigt und auch für Preußen geltend anerkannt worden.

Arbeitswochen im Herbst 1930. Das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht setzt die Reihe seiner Arbeitswochen mit weiteren acht Veranstaltungen im Oktober ds. Js. fort. Es werden folgende Themen behandelt: Charakterkunde und Schule (6.—11. Okt.), Leitung Magistratsschulrat Dr. Pagel, Berlin. In Elbingerode/Harz. Teilnehmergebühr 15 M. — Jugendwohlfahrt und Schule (6.—11. Okt.), Leitung Direktor Mennicke, Berlin. In Oberwiesenthal/Erzgeb. Teilnehmergebühr 15 M. — Spannungen in der ländlichen Schularbeit und Versuche zu ihrer Überwindung (6.—11. Okt.), Leitung Regierungsrat Eckhardt, Koblenz. In Stromberg/Hunsrück. Teilnehmergebühr 15 M. — Die ländliche Fortbildungsschule (6.—11. Okt.), Leitung Schriftleiter Herbst, Berlin. In Fallingbostel. Einschreibgebühr 3 M. — Religiöses Weltbild in der Dichtung der Gegenwart (4.—11. Okt.), Leitung Prof. Dr. Grützmacher, Wiesbaden. Auf dem Jugendgut Steinmeister bei Naumburg. Teilnehmergebühr 15 M. — Landschaft und geologischer Unterbau (1.—7. Okt.), Leitung Univ.-Prof. Dr. Weigelt, Halle. In Bad Liebenburg/Harz. Teilnehmergebühr 15 M. — Musikpflege in der Oberstufe der Volksschule (6.—11. Okt.), Leitung Helmuth Weiß, Magdeburg. In Wieda/Südharz. Einschreibegeb. 3 M. — Der neuzeitliche Zeichenunterricht in der Volksschule (2.—11. Okt.), Leitung Zeichenlehrer Pirner, Berlin. In Sieber/Südharz. Teilnehmergebühr 25 M. — In den landschaftlich schön gelegenen Heimen ist für Unterkunft und Verpflegung täglich durchschnittlich 4.50 M. zu zahlen. Schlußtag für Meldungen zu den Arbeitswochen ist der 10. September. Das ausführliche Verzeichnis der acht Arbeitswochen wird auf Anforderung von der Geschäftsstelle des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht (Berlin W 35, Potsdamerstr. 120) zugesandt.

PERSÖNLICHES

Jan Heythekker, Oberregisseur der Bremer Oper, der früher schon an der Metropolitana Opera in New York tätig war, ist vom 15. Dezember an auf mehrere Monate der New Yorker German Opera Company als Oberregiessur verpflichtet worden.

Geburtstage:

Am 17. August feierte der bekannte Komponist Hans Hermann seinen 60. Geburtstag und zwar am Mitteldeutschen Sender, wo er in einer Hans Hermann-Stunde der Sopranistin M. Peiseler-Schmutzler und dem Tenor A. Kreuchauf Balladen, Lieder und Duette am Flügel begleitete. Obwohl Hermann auch zahlreiche Instrumentalwerke geschrieben hat, ist er doch vor allem als Lieder- und besonders als Balladenkomponist, für welches Gebiet ihn seine volkstümliche Ader und seine plastische Tonsprache ganz besonders befähigen, allgemein bekannt geworden. Dem rüstigen, in Berlin vor allem der Komposition lebenden Sechziger entbieten wir unsere besten Glückwünsche.

Rosa Neuda-Bernstein, die ehemalige an der Leipziger Oper unter der Direktion Angelo Neumanns gefeierte Sängerin, beging in Wien am 10. August ihren 80. Geburtstag. Sie begann ihre Laufbahn als pianistisches Wunderkind und hatte sich als solches des Wohlwollens Joh. Brahms zu erfreuen.

Prof. Paul Hoppe, der Mitbegründer des Kölner Konservatoriusms, der jetzigen Westdeutschen Musik-Hochschule, der sich einen besonderen Ruf als Komponist des in der ganzen Welt bekannten Liedes „Ein rheinisches Mädchen beim rheinischen Wein“, schuf, feierte seinen 85. Geburtstag in München.

Todesfälle.

† Der Direktor des Sternschen Konservatoriums, Prof. Alexander von Fielitz. Am 28. Dez. 1860 in Leipzig geboren, empfing er seine musika-

lische Ausbildung durch Julius Schulhoff, K. Banck und Edmund Kretschmer in Dresden. Er begann seine Laufbahn als Theaterkapellmeister in Zürich, Lübeck und Leipzig und lebte dann aus Gesundheitsrücksichten zeitweilig auf Capri. Nachdem er längere Zeit am Sternschen Konservatorium in Berlin als Lehrer tätig gewesen war, ging er 1905 nach Chicago als Lehrer an Ziegfelds Konservatorium und wurde 1906 Dirigent des Chicagoer Sinfonie-Orchesters. 1908 kehrte er nach Deutschland zurück und wurde Lehrer am Sternschen Konservatorium zu Berlin und Ende 1915 Nachfolger Gustav Holländers als Leiter dieses Instituts. Von seinen Kompositionen wurden zuerst Lieder bemerkt, auch eine Romanze für Klavier und Violine. Auf der Bühne versuchte er sich mit den Opern „Vendetta" und „Das stille Dorf".

† in Tragen (Schweiz) am 5. August die ehemalige Bühnen- und Konzertsängerin Fr. Emilie Buff-Hedinger im Alter von 63 Jahren. Sie war vor 25 Jahren eine sehr bekannte und vielbegehrte Konzertsängerin und sang öfters auch im Gewandhaus und an den Festen der Neuen Bachgesellschaft. Ihres trefflich gebildeten, schönen Soprans dürften sich noch manche erinnern.

† Der Erfurter Opernsänger Anton Wißmann, bisheriger Heldentenor, kam unter tragischen Umständen ums Leben, nachdem ein von ihm veranstalteter Konzertabend nicht genügend besucht wurde.

† Kammersänger Paul Schmedes, Wien, im Alter von 60 Jahren.

† Heinrich Kröller. Ein unersetzlicher Verlust hat die Münchener Staatsoper in den Tagen des Festspielbeginns betroffen. Professor Heinrich Kröller, Ballettmeister und Opernregisseur ist am Morgen seines 50. Geburtstages an den Folgen einer Operation verschieden. Der Künstler war am 25. Juli 1880 in München geboren und erhielt seine tänzerische Ausbildung beim alten Hofballett seiner Vaterstadt, dem er von 1899—1907 angehörte. Nach zwei Zwischenstationen am Dresdener und Frankfurter Opernhaus kehrte er 1917 in leitender Stellung an das Institut zurück, dem seine Anfänge gehört hatten. In dem folgenden Jahrzehnt wirkte Kröller außer am Münchener, auch am Berliner und Wiener Staatstheater gleichzeitig, seit 1928 wieder ganzjährig an der Isar. Gastinszenierungen riefen ihn, dessen Name allmählich europäische Geltung erlangt hatte, zu wiederholten Malen ins Ausland, so nach Stockholm und Mailand, wo er noch im verflossenen Winter die „Puppenfee" inszenierte. Einer Einladung an die New Yorker Metropolitan-Oper zu folgen, war ihm vom Schicksal nicht mehr vergönnt. Kröller ging vom alten Ballett aus, an dessen Technik er im allgemeinen festhielt, allein er hat dessen Aufgabenkreis entscheidend erweitert und ihm neue, der Zeit entsprechende Ziele gesteckt. Seine tänzerische und choreographische Phantasie suchte am liebsten in romantischen Bezirken ihre Anregung, aber sie wußte auch wie etwa in Carpenters „Wolkenkratzer" das Bild unserer Tage in gleichnisstarker Synthese zu fassen. Er war der erste Bühnengestalter von „Schlagsobers" in Wien und auch mit der vorbildlichen Inszenierung der „Josephslegende" hat er seinen Namen an den von Richard Strauß geknüpft. Das Münchener Staatstheaterballett nahm unter ihm, der auch ein vorbildlicher Balletterzieher war, einen aufsehenerregenden Aufschwung und entbrannte in schönem Uraufführungseifer, der auch der jüngsten Komponistengeneration (Honegger, Křenek) zugute kam. Nicht minderes Verdienst erwarb sich Kröller als Opernregisseur, dessen Problemkreisen er sich von Seiten einer Auflockerung des stereotypen und bewegungsarmen Opernspiels näherte. Er gestaltete aus der Musik, aus dem Rhythmus. Seine Inszenienierung der „Vögel" von Walter Braunfels war der erste Schritt auf einem Wege, dessen entscheidende Stationen Weinbergers „Schwanda" und „Der Zigeunerbaron" von Johann Strauß bedeuteten.

Dr. W. Z.

† am 30. Juli in Graz der Brucknerschüler Georg Gottfried Müller. Zu Wien 1870 als Sohn des lyrischen Tenors Georg Müller geboren (Vgl. Max Morold „Wagners Kampf und Sieg" II. Bd. S. 174, 176/177) bildete er sich im Orgelspiele aus, war auf der Universität Bruckners Schüler; betrat aber dann die militärische Laufbahn und lebte seit dem Umsturze als pensionierter Militärintendant und als Kritiker am „Grazer Tagblatt" in der steirischen Hauptstadt. Müller hat relativ viel komponiert, insbesondere Orchestersachen, so Suiten, Serenaden, in denen er aber es nie zu einer wirklichen Organik brachte. Bruckners Einflüsse sind selten zu merken. Mehr gelangen ihm Lieder und Kammermusik, welche auch im Grazer Rundfunk häufiger zu hören waren. Sein ideales Streben scheiterte aber vor allem daran — daß er nicht Musiker von Beruf geworden war und daher es bei ihm oft beim „Wollen" geblieben ist. Als Kritiker war er allgemein geachtet. —cs.

BÜHNE.

Das Stadttheater in Magdeburg bringt an einem modernen Abend Hermann Reutter „Saul", Milhaud „Der arme Matrose" und Strawinsky „Feuervogel", Ballett zur Aufführung.

Mannheim. Die Neuheiten des Nationaltheaters in der kommenden Spielzeit: Uraufführ-

rung: Rathaus, „Die fremde Erde"; Erstaufführungen: Mozart-Strauß, „Idomeneo"; Marschner-Pfitzner, „Der Vampyr"; Puccini, „Gianni Schicchi"; Busoni, „Turandot"; Strawinsky, „Oedipus rex"; Berg, „Wozzeck"; Hindemith, „Neues vom Tage"; Křenek, „Das Leben des Orest"; Janacek, „Aus einem Totenhause".

Kiel. Die Städtischen Bühnen beabsichtigen für den Anfang der Saison die reichsdeutsche Uraufführung von Dupuis: „List und Liebe", ferner Gastspiele von Georges Baklanoff in „Margarethe" und „Tiefland" (zum ersten Male in deutscher Sprache als Sebastiano).

Die Schauspielmusik von Hans Uldall zu Julius Maria Beckers „Brückengeist", eine umfangreiche begleitende Kammermusik in geschlossenen Formen, wurde bei der Aufführung am Münchener Staatstheater mit starker Anerkennung aufgenommen.

Othmar Schoecks neuestes Bühnenwerk, eine Art szenischer Kantate nach dem Grimmschen Märchen „Vom Fischer un syner Fru" kommt am 5. Oktober unter der Leitung von Fritz Busch an der Dresdener Staatsoper zur Uraufführung.

Das Kölner Opernhaus bringt in der kommenden Saison an Erstaufführungen: Alban Berg, „Wozzeck"; Clemens von Franckenstein, „Li tai pe"; Giuseppe Verdi, „Macbeth"; Rimsky-Korssakow, „Sadka"; Jacques Offenbach, „Madame Favart" (Aus Anlaß des 50. Todestages); Suppé, „Die große Unbekannte" (Operette). Neueinstudierungen: Richard Wagner, „Tannhäuser", „Lohengrin", „Rheingold", „Walküre"; L. van Beethoven, „Fidelio"; Charles Gounod, „Faust und Margarete"; Albert Lortzing, „Undine"; Walter Braunfels, „Die Vögel"; Carl Zeller, „Der Vogelhändler"; E. Künneke, „Der Vetter aus Dingsda".

Die Neuheiten des Krefelder Stadttheaters: Uraufführung: „Sarati" von Francis Bousquet. Erstaufführungen: „Der Fächer" von Ernst Toch; „Simone Boccanegra" von Verdi; „Turandot" von Puccini; „Sly" von Wolf-Ferrari. Neueinstudierungen: „Die Zauberflöte" von Mozart; „Tannhäuser" von Wagner; „Der fliegende Holländer" von Wagner; „Parsifal" (oder „Siegfried") von Wagner; „Die Jüdin" von Halévy; „Die Regimentstochter" von Donizetti; „Der Barbier von Sevilla" von Rossini; „Die beiden Schützen" von Lortzing; „Undine" von Lortzing; „Manon Lescaut" von Puccini (oder Massenet); „Rigoletto" von Verdi; „Boris Godunow" von Moussorgsky; „Tiefland" von d'Albert; „Intermezzo" von Richard Strauß.

Im Oktober feiert Frankfurt den 50. Jahrestag der Einweihung des sogenannten „neuen Opernhauses", das an die Stelle des 1782 eröffneten „Komödienhauses" am Theaterplatz vor dem Bockenheimer Tor getreten ist.

In der Berliner Linden-Oper wird als erste Premiere nach den Ferien Borodins „Fürst Igor" in Szene gehen. Die musikalische Leitung hat Leo Blech.

Die Berliner Kammeroper, die auch in diesem Jahre wieder eine Reihe Vorstellungen in den polnischen Grenzgebieten veranstalten wird, hat nach eigenen Bearbeitungen für die nächste Spielzeit folgendes Repertoir aufgestellt: „Der Doktor und der Apotheker" von Dittersdorf, Mozarts „Entführung aus dem Serail", „Die heilige Ehe" von Cimarosa und Rossinis „Der Barbier von Sevilla".

„Schuld und Sühne", Musikdrama in drei Akten von Arrigo Pedrollo, Text nach Dostojewsky von G. Forzano, das in der deutschen Bearbeitung von Walter Dahms kürzlich am Stadttheater in Breslau einen Erfolg erzielte, kommt zu Beginn der neuen Spielzeit in Wiesbaden, Duisburg-Bochum und Magdeburg zur Aufführung. Andere Abschlüsse stehen bevor.

Aus Mainz kommt die erfreuliche Nachricht, daß an eine Schließung der Oper nicht gedacht wird. Die Oper wird in vollem Ausmaß weitergeführt. An Neuinszenierungen sind vorgesehen: „Freischütz", „Tosca", „Hoffmanns Erzählungen", ferner sind in Aussicht genommen: Rich. Strauß „Ariadne", Puccini „Turandot", Verdi „Falstaff" und andere.

Die Intendanz des Kölner Opernhauses berichtet über die Spielzeit 1929/30. Aus diesem Bericht sind von besonderem Interesse die nachstehend aufgeführten Werke, die während der vergangenen Saison die höchsten Aufführungszahlen erreichten, in Klammer dahinter wurde die Zahl der zahlenden Besucher beigefügt. Königsberger: „Das Spielzeug ihrer Majestät" 15 mal (18 797). Weinberger: „Schwanda" 13 mal (14 954). Millöcker: „Bettelstudent" 13 mal (15 676). Wagner: „Fliegende Holländer" 13 mal (14 067). Fall: „Der liebe Augustin" 12 mal (13 607). Weber: „Freischütz" 10 mal (12 640). Thomas: „Mignon" 10 mal (11 579). Offenbach: „Hoffmanns Erzählungen" 10 mal (9945). Rossini: „Angelina" 10 mal (9379). Wolf-Ferrari: „Sly" 9 mal (10 402). Strauß: „Lustiger Krieg" 9 mal (10 551). Mascagni: „Cavalleria" 8 mal (8298). Leoncavallo: „Bajazzi" 8 mal (8298). Wagner: „Meistersinger" 8 mal (10 809). Strauß: „Fledermaus" 8 mal (10 489). Humperdinck: „Hänsel und Gretel" 8 mal (9596). Verdi: „Troubadour" 8 mal (9103).

In Wien plant man die Einrichtung einer zweiten Oper. In dem der Verwaltung der Staatlichen Schauspielhäuser unterstellten Akademiethea-

ter, in welchem bisher mit Burgtheaterkräften Schauspielvorstellungen veranstaltet wurden, sollen abwechselnd mit diesen Opern-Vorstellungen stattfinden. Der Vorschlag soll auch die Unterstützung des Operndirektors Clemens Krauß finden. Entsprechend dem Charakter des Theaters soll zunächst an die Aufführung von leichten Spielopern gedacht werden.

KONZERTPODIUM.

In Bochum finden unter Leitung von GMD. Prof. L. Reichwein 12 Sinfonie- und Chorkonzerte sowie 8 Kammerkonzerte statt. Unter den Werken stoßen wir auf verschiedene Uraufführungen (D. Tador: Rhapsodie; Frdr. Bayer: Sinfonie Es-dur, E. Deeters: Quartett, R. Groß: Klavierquintett, O. Köhler: Klaviertrio). Von J. S. Bach gelangt „Die Kunst der Fuge" (David), weiterhin Pfitzners „Das dunkle Reich" und Strawinskys Suite „Apolle musagetes" zur Aufführung. Ausgeprägt moderne Werke sind so gut wie keine zu finden, die einzelnen Konzerte sind sehr schön aufgebaut.

Im September werden es 25 Jahre, daß das Opernhaus am Ring eröffnet wurde. Aus diesem Anlaß ist eine Jubiläumswoche geplant, die folgende Aufführungen bringen wird: „Don Juan", „Meistersinger", Rossinis „Angelina" in der Bearbeitung von Hugo Röhr und eine völlige Neueinstudierung von Wagners „Fliegendem Holländer".

Im September wird gelegentlich der 50jährigen Jubelfeier des Bostoner Symphonie-Orchesters die Uraufführung eines Werkes von Strawinsky „Der Symphonie-Chorale" erfolgen.

GMD. Fritz Busch wird die „Ballettsuite" von Hans Gál in Dresden zu Beginn der Konzertsaison zur Uraufführung bringen.

Wolfgang Fortner hat ein kürzeres Werk für kleineres Orchester „Sweelinck-Suite" vollendet, das GMD. Franz von Hoeßlin in Elberfeld aus der Taufe heben wird.

Walter Frey wird im September das Klavierkonzert von Ernst Toch in London zur Aufführung bringen.

Richard Greß' Violin-Konzert op. 35 wird unter der Leitung Dr. W. Buschkötter's durch Lotte Hellwig zur Uraufführung gelangen anläßlich eines Gastkonzertes des Kölner Rundfunkorchesters in Hamm.

Die städtischen Konzerte Mühlheim/Ruhr versprechen im kommenden Winterhalbjahr, unter Leitung des GMD. Eugen Jochum unter anderem: Josef Haas „Variationen über ein altdeutsches Volkslied", W. Fortner „Fragment Maria" (Sopran: Amalie Merz-Tunner), Max Reger „Serenade für 2 Orchester", E. G. Klußmann „Symphoniesatz", L. Janaczek „Sinfonietta", Bachs „Weihnachtsoratorium" (mit Anni Quistorp, Sopran, Louis van Tulder, Tenor, Hermann Schey, Baß), Haydn „Schöpfung" (mit Helene Fahrni, Sopran, Helge Roswaenge, Tenor, Fred Drissen, Baß), daneben Werke von Bach, Händel, Boccherini, Mozart, Beethoven, Schumann, Brahms, Bruckner, Tschaikowsky und Mahler, 4 Kammermusik-Abende mit einem Klavierabend von Hans Wolf, das Grevesmühl-Quartett, das Faßbaender-Rohr-Trio und das Kolisch-Quartett. An 4 Sonntagnachmittagen finden Orgel-Konzerte von Prof. Hans Bachem, Anton Nowakowski, Prof. Fritz Heitmann, statt.

Das Württembergische Landestheater veranstaltet auch im Winterhalbjahr 1930/31, wie alljährlich, 10 Symphoniekonzerte. Neben GMD. Leonhardt werden als Gastdirigenten, Fritz Busch, Hans Pfitzner, Gerhard von Keußler und Richard Strauß kommen. Als Solisten wurden gewonnen: Emmy Neuendorff, Adolf Busch, Joseph Szigeti, Walter Rummel und Willi Kleemann. Zur Aufführung gelangen unter anderem: Paul Groß „Symphonia Brevis", Karl Bleyle „Gnomentanz", Legende, Ouverture zu „Reineke Fuchs", Hans Pfitzner „Das dunkle Reich", Gerhard von Keußler, Symphonie „Die Burg", Paul Hindemith, Ouvertüre zu „Neues vom Tage", ferner Werke von Haydn, Mozart, Beethoven, Berlioz, Bruckner, Dvořák, Tschaikowsky, Reger (Böcklin-Suite), Rich. Strauß (Don Juan, Ein Heldenleben und Gesänge für Sopran und Orchester).

Die Kantate „Ihr sult sprechen willekommen" nach W. v. d. Vogelweide, vertont für Solo, Chor und Orchester von Friedrich Welter, wurde anläßlich der Kyffhäuser-Festspielwoche uraufgeführt und fand bei zweimaliger Darstellung unter Leitung von W. Treichel starken Erfolg bei Publikum und Presse.

Die durch allerlei Umstände in Unordnung geratenen Philharmonischen Konzerte in Leipzig werden im kommenden Winter vom Mitteldeutschen Rundfunk in die Hände genommen, nach Lage der Verhältnisse die beste Lösung, um auch breiteren Kreisen den Genuß hochstehender Orchesterkonzerte unter ersten Dirigenten zu ermöglichen. Zumal das der Mirag gehörige Leipziger Sinfonieorchester sowohl verbessert wie weiter ausgebaut werden soll. Die Konzerte finden, wie in früheren Jahren, in der Alberthalle statt und werden auch durch Rundfunk verbreitet. In zwei

Reihen ſind 12 Konzerte vorgeſehen, von denen die erſte zu ſechs Konzerten unter Leitung von GMD. A. Schuricht-Wiesbaden ſtehen werden. Die zweite Reihe weiſt je zwei Konzerte unter Günther Ramin und unter Max Ludwig (Riedelverein), eines unter Dr. Alfred Szendrei und ein weiteres unter einem noch zu beſtimmenden ausländiſchen Dirigenten auf. Da keinem Zweifel unterliegen dürfte, daß auch für erſtklaſſige Soliſten Sorge getragen wird, ſo wird Leipzigs Konzertleben im nächſten Winter, auch was große Orcheſterkonzerte neben dem Gewandhaus betrifft, geſichert daſtehen.

Das kürzlich verdienſtvoller Weiſe von der Fa. B. Schott's Söhne, Mainz, veröffentlichte Jugendwerk Peter Cornelius' „Stabat Mater", wird anläßlich der diesjährigen Tagung des „Reichsververbandes Deutſcher Tonkünſtler" in Dresden durch den Staatsopernchor unter Leitung von Karl Pembaur zur Aufführung gelangen.

Prof. Hermann Dettmer brachte auf der Barockorgel der Paulskirche zu Hannover mit Georg Steinmeyer (Violine) Werke von Bach, Max Reger, Joſ. Renner (Thema mit Variationen op. 58 und Fantaſie über das Alleluja, beide zum erſtenmal) und Richard Strauß zur Aufführung.

Die deutſche Erſtaufführung von Deems Taylors „Through the locking-glass" hatte in einem Symphoniekonzert „Amerikaniſche Muſik" in Baden-Baden unter Leitung von GMD. Ernſt Mehlich einen durchſchlagenden Erfolg.

Beſonderen Erfolg hatte das diesjährige Feſtkonzert des Würzburger Akademiſchen Geſang-Vereins im S. V. Das Programm bot durchweg Kompoſitionen von Mitgliedern der Korporation. Zwei ſauber gearbeitete Männerchöre von A. H. Küffner aus Bamberg wurden unter Leitung des 1. Dirigenten A. H. Eichler vom Staatskonſervatorium trefflich zur Uraufführung gebracht. A. H. Armin Knab begleitete ſelbſt einige ſeiner Lieder, die von A. H. Mohr vollendet vorgetragen wurden. Eine beſondere Note bekam das Programm auch durch das Mitwirken des jungen Komponiſten Bbr. Höller, der einige ſeiner Kompoſitionen auf Texte von P. Kürten begleitete. Ein Präludium und Fuge für Klavier und eine kleine Sonate für Violine und Klavier zeigten ein beachtliches Können.

Ein bisher noch unbekanntes Meiſterwerk Händels, ſeine Johannespaſſion, wurde während der Kölner Hochſchulwoche, die den Semeſterſchluß der Muſikhochſchule darſtellt, auf der Freusburg an der Sieg unter der Leitung von Prof. Dr. Felix Oberborbeck zur Uraufführung gebracht. Das herrliche Werk, das Händel im Alter von 19 Jahren komponierte, iſt erſt im vorigen Jahre von dem Hiſtoriker Erhard Krieger durch Bearbeitung und Kürzung der Praxis zugänglich gemacht worden. Krieger hat ſeine Bearbeitung Prof. Oberborbeck und ſeinem Hochſchulchor zur erſten Aufführung gewidmet. Die Uraufführung auf der Freusburg ſah eine große Zahl von Gäſten aus dem ganzen Siegerland verſammelt, ſo daß der Feſtſaal der Burg, die Beſucher nicht zu faſſen vermochte. Das Werk erzielte eine ſtarke Wirkung.

Der Basler Tenor Joſeph Cron ſang in der verfloſſenen Saiſon mit ſtärkſtem Erfolg in vielen Städten Deutſchlands, Hollands und der Schweiz und iſt für nächſten Winter in einer großen Anzahl Muſikzentren dieſer Länder verpflichtet.

Im Rahmen der großartigen Vaterländiſchen Kundgebung bei der 900-Jahrfeier des Speyerer Domes übte der „Feſtliche Hymnus" von Otto Siegl eine mächtige Wirkung aus.

Die Duisburger Sinfoniekonzerte bieten im kommenden Konzertwinter an Neuheiten: Günther Raphael: 2. Sinfonie, Wolfgang Jacobi: Klavierkonzert, Pfitzner: Das dunkle Reich, Waltershauſen: Partita über drei Kirchenlieder, Karl Orff: Kleines Konzert nach Lautenſätzen a. d. 16. Jahrhundert, Hausegger: Naturſinfonie. Vier Kammermuſikabende bieten Uraufführungen von Scheunemann, Eckertz.

Das Kieler Städtiſche Orcheſter wurde gekündigt, da die Subvention in Höhe von 350 000 Mark nicht weiter bewilligt werden konnte. Hoffentlich iſt hier noch nicht das letzte Wort geſprochen.

Der Madrigalchor in Münſter i. W. widmete dem Schaffen Richard Greß' einen eigenen Abend und fand damit bei Publikum und Preſſe ſtarke Anerkennung.

Die Erſtaufführung Herm. Zilchers „Nacht und Morgen" für zwei Klaviere mit Streichorcheſter und Pauken findet unter Leitung des Komponiſten in Mannheim ſtatt.

Anläßlich der feſtlichen Tagung des Reichsverbandes Deutſcher Tonkünſtler und Muſiklehrer E. V. in Dresden vom 2. bis 7. Oktober d. Js. wird ein neues Werk von Theodor Blumer op. 63 zur Uraufführung gelangen. Es betitelt ſich: „Wendelin Dudelſack und die kleine Marmotte", ein Zyklus verliebter und grotesker Lieder für Tenor, Klavier und obligate Inſtrumente (Flöte, Saxophon) nach Gedichten von Kurt Arnold Findeiſen.

Aus Anlaß der Feiern der Confessio Augustana in Augsburg kam der berühmte amerikaniſche Kirchenchor, der St. Olaf-Lutheran-Kirchenchor, aus Northfield (Minneſota) unter Lei-

tung seines Dirigenten Dr. Christiansen nach Deutschland. Der 63 Köpfe umfassende Chor sang zum ersten Male am 10. August in der Barfüßer-Kirche zu Augsburg. Daran schloß sich eine Konzertreise durch die berühmtesten lutherischen Kirchen Deutschlands in folgenden Städten: Nürnberg, Eisenach, Naumburg, Leipzig, Berlin, Hamburg, Hannover, Frankfurt a. M. Auf dem Programm des Chores standen religiöse Werke von Joh. Seb. Bach, Durante, Liszt, Haßler, Mendelssohn, Schumann, Philipp Nicolai und Gustav Schreck. Interessant war, daß der Kirchenchor auch ein finnisches Volkslied innerhalb der Kirchen vortrug.

Eine neue Kammer-Kantate „Die unendliche Woge" (Klabund) für Tenor, Klarinette und Violoncello von Karl Marx gelangt im Rahmen der III. Zeitgenössischen Musikwoche in München im Oktober zur Uraufführung.

GMD. Prof. Hermann Abendroth ist von der Reichsregierung, der Preußischen Staatsregierung und der Stadt Berlin eingeladen worden, die aus Anlaß des Verfassungstages am 11. August stattgefundene Aufführung der IX. Sifonie von Beethoven zu leiten. Zur Mitwirkung wurden u. a. herangezogen das Berliner Philharmonische Orchester in Gemeinsamkeit mit dem Berliner Sinfonie-Orchester sowie ein großer, aus dem Reichsverband der gemischten Chorvereine aufgestellter, von Bruno Kittel vorbereiteter Chor. Die durch Rundfunk verbreitete Feier verlief sehr schön.

KIRCHE UND SCHULE.

Der Organist an St. Reinoldi in Dortmund, Gerard Bunk, brachte in einer Orgel-Feierstunde Werke von Bach, César Franck, Jos. Renner (2. Sonate c-moll, op. 45) zur Aufführung.

Die Kirchengemeinde Hamburg-Langenhorn, Organist Gerhard Groth, erteilte an die Firma Furtwängler & Hammer, Hannover, den Auftrag auf Erbauung einer Orgel. Die Disposition des Werkes und die Berechnung der Pfeifenmensuren stammen von H. H. Jahnn. Die Orgel erhält Schleifladen, mechanische Traktur, 4 Klaviere, 43 Züge für die Pfeifenreihen, 20 Pfeifenreihen aus Kupfer. Die Klangfarben des Oberwerks werden in umfassenderer Weise, als bisher üblich, synthetisch erzeugt.

Sehr eindrucksvoll gestaltete sich die Abschiedsfeier für den scheidenden Prof. Otto Richter (Dresden), der sein Amt als Kreuzkantor niederlegte. Der Rektor der Kreuzschule gedachte vor dem Kollegium der hervorragenden Eigenschaften des Menschen und Kollegen Richter. Er gedachte seiner tiefen Bachkenntnisse, die er mit gewaltiger Eindruckskraft den Dresdnern vermittelte. Mit treuer Pflichterfüllung im Kleinen erreichte Richter eine Stimmkultur des Chores, die diesen in die erste Reihe deutscher Kirchenchöre stellte. Weit hinaus über Deutschlands Grenzen trug Richter die Kenntnis tiefinnerer deutscher Musik. Ehre und Anerkennung hat Professor Otto Richter in reichem Maße erfahren. Nach ihm sprach Studienrat Dr. Ranft, der vor allem Richters tiefes Innenleben rühmte, das sowohl in der Wiedererweckung des gefühlstiefen Bach als auch in dem Zusammenleben mit dem Kollegium zum Ausdruck gekommen sei. Kein Schatten habe je das Verhältnis zwischen Kantor und Kollegium getrübt. Rosen und ein Bild der Kreuzschule wurden dem Scheidenden als Erinnerungsgabe überreicht. Prof. Richter gelobte in bewegten Worten seine stete Treue zu Stadt, Schule und Chor. Hieran schloß sich das in unserem Dresdener Musikbrief besprochene Abschiedskonzert.

Die „Internationale Gesellschaft für Erneuerung der katholischen Kirchenmusik", organisatorisch vom Oberpräsidenten Dr. Fuchs (Koblenz) und musikalisch von Prof. Josef Haas (München) geleitet, legt nunmehr das vollständige Programm für die erste „Internationale Festwoche für katholische Kirchenmusik" vor, die vom 3.—10. Oktober in Frankfurt a. M. stattfinden wird. Die Veranstaltungen gliedern sich der Art nach in: Festmessen und Choralhochamt im Dom, Andachten in den Kirchen St. Antonius und St. Bernardus, Studienkonzerte in Dr. Hochs Konservatorium, Rundfunk-Morgenfeiern, sowie Konzerte im Saalbau und im Opernhaus. Den Instrumentalapparat stellt das Opernhausorchester und das Rundfunk-Symphonie-Orchester (Frankfurt). Den Chorapparat bilden: die Domchöre von Aachen, Frankfurt, Köln, Limburg und München, ferner der Frankfurter A-cappella-Chor für geistliche Musik, der Badische Kammerchor Karlsruhe, der Cäcilienverein vereinigt mit dem Rühlschen Gesangverein Frankfurt und einige Frankfurter Kirchenchöre. Als Dirigent wirkt u. a. auch Domkapellmeister Berberich (München) mit.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER.

Eine Narrenoper „Die Schildbürger" ist soeben von dem thüringischen Dichter Werneck vollendet worden. Die Musik stammt von dem Reutlinger Komponisten Hugo Herrmann.

Der saarländische Komponist Albert Jung hat eine „Sinfonietta" für großes Orchester vollendet. Das Werk wurde von der Berliner Staatsoper Unter den Linden (Dirigent: Erich Kleiber) zur Uraufführung angenommen.

Mark Lothar hat nach dem Text von Hugo F. Königsgarten eine komische Oper „Lord Spleen" vollendet.

Die neue Oper von Franz Schreker führt den Titel „Christophorus".

Hermann Erdlen, der hamburgische Komponist, hat zu dem niederelbischen Epos „Eiwel Dürs" von Wilhelm Heinitz einen Zyklus von musikalischen Interludien geschrieben.

Der Prager Komponist Erwin Schulhoff hat die Komposition eines Jazzoratoriums nach Worten von Otto Rombach vollendet, das sich „H. M. S. Royal Oak" betitelt. Sein Vorläufer war der Tscheche Burian, der eine in Prag aufgeführte „Messe für Jazz-Orchester" komponiert hat. — Jetzt fehlt nur noch die Leidensgeschichte Jesu in Form einer Jazz-Passion, um das Maß der musikalischen Versündigung zum Überlaufen zu bringen!

Der Münchener Komponist Fritz Valentin hat eine Solomusik für Violoncello komponiert, die die Möglichkeiten der neuen Cellotechnik in weitgehendem Maß heranzieht.

Der deutsche Komponist Karl Friedrich Grimm hat ein Vorspiel zu Shaws „Cäsar und Kleopatra" geschrieben. Der Dichter äußerte sich über die Musik sehr beifällig.

Der als Chor- und Liederkomponist erfolgreich hervorgetretene Kapellmeister Camillo Hildebrand hat eine Kantate „Morgengesang" vollendet, die der Berliner Männergesangverein unter H. Mießner zur Uraufführung bringen wird.

Der Münchener Musikschriftsteller Dr. Alfred Zehelein hat den Text zu einer komischen Oper: „Das Quartett im Moor" gedichtet, den der Münchener Komponist Karl Pfab vertont hat. Karl Pfab ist in letzter Zeit wiederholt mit Werken der Kirchen- und Kammermusik hervorgetreten und fand damit allgemeine Anerkennung, auch von Seiten der Presse. Die eben vollendete Oper ist vieraktig und abendfüllend. Sie will in erster Linie gesunden deutschen Humor pflegen.

VERSCHIEDENES.

Der Deutsche Sängerbund fordert die Komponisten und Verleger auf, neue Männerchorwerke bis spätestens 15. November d. J. in zwei Partituren an die Verwaltung des Deutschen Sängermuseums Nürnberg-Katharinenbau einzusenden. Diese Werke sollen anläßlich der 3. Nürnberger Sängerwoche im Juli 1931 zum Vortrag gelangen. Der Deutsche Sängerbund weist darauf hin, daß hauptsächlich A-cappella-Chöre gebraucht werden und ihm vor allem daran gelegen sei, den kleinen und kleinsten Vereinen leicht ausführbare und dennoch edle, wertvolle Chorwerke zuzuführen. Außerdem werden die Bundesvereine des DSB. aufgefordert, sich bis zum 15. November 1930 bei der Verwaltung des Deutschen Sängermuseums Nürnberg schriftlich zu melden, wenn sie an der dritten Nürnberger Sängerwoche mitwirken wollen.

Am 7. August haben das Reichskartell der Musikveranstalter (Hotels, Gastwirtschaften, Variétés, Kabaretts, Volksbühnen, Gewerkschaftshäuser, Bäderbetriebe) und die in Deutschland bestehenden Aufführungsgesellschaften GEMA, Genossenschaft Deutscher Tonsetzer und Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger (A. K. M.) ein grundlegendes Tarifabkommen über die Erhebung von Musiktantièmen getroffen. Damit können die auf diesem Gebiete seit Jahren bestehenden Schwierigkeiten als behoben angesehen werden. — In Auswirkung dieses Abkommens ist nunmehr auch die Errichtung einer Zentralstelle zur Wahrnehmung der musikalischen Aufführungsrechte in Deutschland Tatsache geworden. Das bedeutet, daß alle unter das Abkommen fallenden Musikveranstalter vom 1. Oktober 1930 ab nur noch mit einer einzigen Stelle, dem „Musikschutzverband der GEMA, GDT und AKM.", Aufführungsverträge zu schließen und an diese die tariflich geregelten Tantièmen abzuführen haben.

Dem Stadtgeschichtlichen Museum in Königsberg i. Pr. ist eine Partitur der Oper „Lohengrin" geschenkt worden, die unter Wagners Leitung von einem Schüler für den lithographischen Umdruck geschrieben worden ist. Die Partitur mit ihrem an Franz Liszt gerichteten Vorwort existiert nur noch in wenigen Exemplaren.

Nach dem Muster des „Dreimäderlhaus" wird jetzt auch ein Werk Edward Griegs zu einer Operette verarbeitet. Ernst Neubach, der Librettist von Guilberts „Hotel Stadt Lemberg", hat ein Schauspiel in drei Akten vollendet, das den Titel führt: „Das Lied der Liebe". Die gesamte in dem Stück vorkommende Musik stammt von Grieg. Neubach hat die Rechte zur Bearbeitung von den Erben Griegs erworben.

Vor genau 150 Jahren, 1780, wurde Jacques Offenbachs Vater geboren. Er hieß ursprünglich Isaac Juda Eberscht und wanderte aus seinem Geburtsort, dem rheinischen Städtchen Offenbach, aus. Die Musikalität des Vaters erbte sich auf die beiden Söhne Jakob und Julius weiter. Jakob (später Jacques) ist als Komponist zahlreicher auch heute noch beliebter Operetten weltbekannt geworden. Julius wirkte als Geiger und später als Kapellmeister.

Die Stadt Meßkirch in Baden beging kürzlich die Feier des 150. Geburtstages ihres großen

Sohnes, des Komponisten Konradin Kreutzer, dessen Name in erster Linie mit der Oper „Das Nachtlager von Granada“ verknüpft ist. An den Veranstaltungen nahm nicht nur die Bevölkerung von Meßkirch und ihrer näheren und weitere Umgebung teil, sondern auch zahlreiche Organisationen aus dem Reiche und dem Auslande, so namentlich aus den Vereinigten Staaten von Amerika. Auch die Stadt Granada hatte durch ein Glückwunschschreiben ihre Grüße gesandt. Die Veranstaltungen zerfielen in mehrere Festakte in der prächtig geschmückten städtischen Festhalle. In der Talmühle, dem Geburtshause Kreutzers, fand eine Huldigung statt. Bei den Darbietungen wurden aus der reichen Zahl der von Kreutzer komponierten Lieder die schönsten zum Vortrag gebracht. Die außerordentlich zahlreiche, weitverzweigte Nachkommenschaft des Komponisten nahm an der Feier teil.

Die Ortsgruppe Hamburg e. V. der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik wird als letztes Konzert der für den kommenden Winter in Aussicht genommenen sechs Veranstaltungen am 19. März 1931 ein Kammerkonzert mit neuen Werken Hamburger Komponisten veranstalten. Die Teilnahme steht für jeden Komponisten Hamburgs offen. Spätester Einreichungstermin der neuen Werke ist der 31. Dezember 1930. Die näheren Bestimmungen sind von der Geschäftsstelle der Ortsgruppe, Bergstraße 26 Part. r., oder von dem Schriftführer Albert Nauen, Cremon 11, einzufordern.

In der durch den Kritiker Erik Reger gegen die Stadt Bochum angestrengten Klage wurde jetzt die gerichtliche Entscheidung gefällt. Dem Prozeß liegt folgende Vorgeschichte zugrunde: Die Stadtverwaltung Bochum ließ Reger durch polizeiliche Zwangsmaßnahme aus dem städtischen Theater entfernen, weil er in einer Kritik die Repertoire-Politik der Theaterleitung angegriffen hatte. An dieser Kritik bemängelte die Stadtverwaltung, daß sie unsachlich und persönlich sei. Der Klage wurde in vollem Umfange stattgegeben und die beklagte Stadtverwaltung für den dem Kläger durch seine Ausweisung aus dem Theater entstandenen Schaden in voller Höhe ersatzpflichtig gemacht. Weiter wurde der Beklagten aufgegeben, den freien Theaterbesuch des Klägers in keiner Weise mehr zu behindern. Die Kosten fallen der Beklagten zur Last.

Dr. Richard Strauß, der 30 Jahre an der Spitze der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer stand und sein Amt niederlegte, hat nunmehr, nachdem bei den Einigungsverhandlungen die von ihm aufgestellten Forderungen zum größten Teil erfüllt sind, den ihm von der Hauptversammlung der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer einstimmig angetragenen Ehrenvorsitz der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer übernommen.

Das Musik-Archiv des Klosters Montecassino. Der für die Musikgeschichte größtenteils noch ungehobene Schatz von Quellenschriften und alten Partituren, den die Bibliotheken Italiens aus dem Staube der Jahrhunderte gerettet haben, beginnt langsam das Interesse der europäischen Musikforscher auf sich zu lenken. Von dem Reichtum, über den das berühmte Mutterkloster des Benediktinerordens in seinem Musikarchiv verfügt, war man bisher nur unvollständig unterrichtet. Das Archiv enthält unter 1100 Titeln ebensoviel Originalmanuskripte wie Miscellaneen. Unter über hundert (teils Unika darstellenden) Gesamtpartituren von Bühnenwerken, Oratorien, Kantaten und theoretischen Traktaten sind die meisten nicht einmal dem Namen nach bekannt. Ebenso harren die Briefmanuskripte von Jomelli, Leo, Paisiello, Pergolesi, Piccinni, Scarlatti, Zingarelli u. a. des Herausgebers. Als die Perle des Archivs gilt die Urschrift des berühmten Stabat von Pergolesi. Zu den großen Seltenheiten gehört ferner das nur noch in wenigen Exemplaren vorhandene spanisch geschriebene Hauptwerk des Domenico Pietro Cerone (El Melopeo y Maestro, 1613). f. r.

Der bekannte Kapellmeister des mitteldeutschen Rundfunks Alfred Szendrei promovierte an der Universität Leipzig zum Dr. phil. mit der Arbeit: „Rundfunk und Musikpflege“. Es dürfte dies die erste Dissertation sein, die eine Frage des Rundfunks zum Vorwurf genommen hat, und man darf auf ihre Veröffentlichung gespannt sein; zumal Dr. Szendrei als einer der besten Kenner des Rundfunks zu gelten hat.

FUNK UND FILM.

Der nordische Rundfunk in Hamburg hat am 4. August Werke von Wilhelm Maler gesendet, und zwar: das Cembalokonzert, das Concerto grosso und Sechs kleine Spielmusiken für drei Instrumente.

Der Westdeutsche Rundfunk wird im September die I. Sinfonie von Nicolai Lopatnikoff, die auf dem diesjährigen Musikfest in Königsberg mit Erfolg uraufgeführt wurde, zur Sendung bringen. Weitere Aufführungen dieser Sinfonie stehen in mehreren Konzertstädten Deutschlands und im Auslande für die nächste Saison bevor.

Die für Rundfunk geschriebene Kammermusik op. 41 für Bläser und Klavier von Bodo Wolf gelangte in der verflossenen Saison durch den Südwestdeutschen Rundfunk (Frankfurt) und die

„Schlesische Funkstunde A. G." (Breslau) zur Sendung.

Die „Funkstunde Berlin" brachte Verdis „Maskenball" und Vivaldis „Jahreszeiten" zur Aufführung. Ferner vermittelte sie ein Konzert des Amerikanischen St. Olaf-Kirchenchors unter Leitung des Musikdirektors F. Melius, das in der Barfüßer-Kirche zu Augsburg stattfand und Werke von Bach, Durante, Liszt und Haßler brachte, und anläßlich der Salzburger Festspiele ein „Mozart-Konzert" der Wiener Philharmoniker unter Leitung von Franz Schalk.

Die „Schles. Funkstunde" brachte unter Dr. Edmund Nick von Hugo Wolf: Vorspiel und Intermezzo aus der Oper „Der Corregidor", die „Italienische Serenade", die sinfonische Dichtung „Penthesilea" und Lieder für Bariton und Orchester mit Roland Hell als Solisten. — Die Sopranistin Maria Rossi mit Herrn Dr. Edmund Nick am Klavier sang in der „Schlesischen Funkstunde" Lieder von Julius Bittner und Josef Marx.

Unter Leitung von Ernö Dohnanyi kamen in der „Schlesischen Funkstunde" u. a. Werke von Bartok und Volkmann zur Aufführung.

Der „Südwestdeutsche Rundfunk" (Frankfurt am Main) brachte anläßlich der Salzburger Festspiele eine Übertragung von Glucks „Iphigenie in Aulis" in der Besetzung der Wiener Oper unter Leitung von Bruno Walter. Als erste Oper nach den Ferien überträgt der „Südwestdeutsche Rundfunk" Verdis „Maskenball" aus dem Frankfurter Opernhaus.

Wie die „Telegraphen-Union" meldet, sind das Reichspostministerium, Abteilung München, und das bayer. Unterrichtsministerium übereingekommen, die Fernsprechübertragung von Opern aus den bayerischen Staatstheatern vom 1. September ab einzustellen. Der Entschluß zur Einstellung der telephonischen Opernübertragung, die bisher die einzige Einrichtung dieser Art im Deutschen Reiche war, wurde dadurch hervorgerufen, daß die wirtschaftliche Entwicklung des Unternehmens von Anfang an ungünstig war. Die Zahl der Teilnehmer ist fortwährend zurückgegangen; außerdem sind die Lasten des Betriebes andauernd gestiegen.

Prof. Dr. Neubeck, Intendant der Mirag, hat anläßlich der Tagung des Franz Liszt-Bundes in Weimar als Festdirigent des „Lohengrin" einen ganz großen Erfolg davongetragen. Die „Weimarische Zeitung" schreibt u. a.: Ludwig Neubeck, der Leipziger Rundfunkintendant, als Dirigent machte die Aufführung zu einer wahrhaften Festvorstellung, für die wir ihm dankbarste Anerkennung schuldig sind.

Aus dem Monatsprogramm des Westdeutschen Rundfunks

September 1930

Donnerstag, 4. September, 20.00 Uhr:

Abendkonzert

Das Orchester des Westdeutschen Rundfunks
Leitung: Otto Julius Kühn
Solist: Rudi Rhein (Violine)
Conzerto grosso g-moll (Corelli), Partita über drei Kirchenlieder (Waltershausen) Conzerto gregoriano für Violine und Orchester
Solist: Rudi Rhein, (Respighi), Fantasie und Fuge (Braunfels), Assisi, Legende (Wetzler)

Donnerstag, 11. September, 21.00 Uhr:

Sinfoniekonzert

Das Orchester des Westdeutschen Rundfunks
Leitung: Dr. Wilhelm Buschkötter

Sonntag, 14. September, 20.00 Uhr:

Das Dorf ohne Glocke

Singspiel in 3 Aufzügen von Eduard Künneke
Musikalische Leitung: Otto Julius Kühn
Spielleitung: Dr. Siegfried Anheisser
Chöre: Bernhard Zimmermann

Donnerstag, 18. September, 21.00 Uhr:

Bach-Abend

Das Orchester des Westdeutschen Rundfunks
Leitung: Bernhard Zimmermann

Donnerstag, 25. September, 21.00 Uhr:

Sinfoniekonzert

Das Orchester des Westdeutschen Rundfunks
Leitung: Otto Julius Kühn

Sonntag, 28. September, 20.00 Uhr:

Euryanthe

Romantische Oper in 3 Aufzügen von Carl Maria von Weber
Musikalische Leitung: Dr. Wilh. Buschkötter
Spielleitung: Dr. Siegfried Anheisser
Chöre: Bernhard Zimmermann

Aus dem September-Programm der Mitteldeutschen Rundfunk A. G., Leipzig

Montag, 1. September, 21.00 Uhr:

Humperdinck-Feier

(Gedächtnisansprache Wolfram Humperdincks, Streichquartett von Engelbert Humperdinck)

Dienstag, 2. September, 21.10 Uhr:

Gluck: „Iphigenie"

Übertragung aus der städtischen Oper Chemnitz

Mittwoch, 3. September, 19.30 Uhr:

Der Deutsche Rhein

Hörfolge in Musik und Dichtung

Donnerstag, 4. September, 19.30 Uhr;

Österreichischer Abend

1. Militärkonzert
2. Anton Wildgans: Rede über Österreich
3. Sinfoniekonzert

Dirigent: Max Ast, Wien. Solistin: Anita Ast (Violine)

Sonntag, 7. September, 15.15 Uhr:

1. Jugend-Konzert

Reitz-Quartett, Weimar

Mittwoch, 10. September, 16.30 Uhr:

Robert Schumann-Stunde

(Dichtung und Musik)

Freitag, 12. September, 22.30 Uhr:

Uraufführung Fritz von Bose

Quartett für Flöte, Klarinette, Horn und Klavier

Sonntag, 14. September, 16.30 Uhr:

Zimbler-Trio, Wien

Josef Marx: „Trio Phantasie" g-moll

Sonntag, 21. September, 19.30 Uhr:

„Liebe macht erfinderisch"

Heiteres Opernspiel von Josef Haydn

Montag, 22. September, 20.00 Uhr:

Sinfoniekonzert (Mozart-Seltenheiten)

Übertragung aus Halle
Dirigent: Generalmusikdirektor Erich Band, Halle
Orchester: Städtisches Orchester, Halle
Programm: 1. Concertone für 2 Violinen und Orchester
2. Cassation G-Dur Nr. 1
3. IV. Konzert Es-Dur für Horn u. Orchester
4. Sinfonie C-Dur

Mittwoch, 24. September, 21.30 Uhr:

„Der Berg"

Hörfolge in Musik und Dichtung

Sonntag, 29. September, 20.00 Uhr:

Sinfonie-Konzert

Dirigent: Generalmusikdirektor Karl Schuricht, Wiesbaden
Orchester: Leipziger Sinfonieorchester
Programm: 1. Brahms: Kleines Konzert d-moll
2. Bruckner: 5 Sinfonie

Im Oktober wird der Frankfurter Sender die Filmmuſik Schönbergs zur Uraufführung bringen.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND.

Die Engagements für die im Herbſt beginnende deutſche Opern-Tournée durch Amerika ſind vollſtändig abgeſchloſſen. Als erſter Dirigent iſt Max von Schillings, als zweiter Dirigent Carl Adler gewonnen. Die Regie liegt in den Händen von Jan Heythekker (Hamburg). Unter den Soliſten ſind zu nennen: Klarie v. Küllberg und Margarete Bäumer (Berlin), Marie von Eſſen (Dresden), Max Roth und Carl Braun (Berlin), Johannes Sembach (Dresden), Carl Hartmann (Düſſeldorf), Max Adrian (Hannover). Insgeſamt wird das Enſemble aus 45 Künſtlern beſtehen. Den Spielplan beherrſcht Richard Wagner mit dem „Ring", dem „Fliegenden Holländer" und „Triſtan und Iſolde", ferner werden einſtudiert werden „Don Juan" und „Tiefland".

Die gegenwärtige „lyriſche Saiſon" des Grand Theatre in London umfaßt neben verſchiedenen Werken die Aufführung der deutſchen Oper „Hänſel und Gretel" von Humperdinck.

Kapellmeiſter Ernſt Knoch, gebürtiger Reichsdeutſcher, der ſeit Jahren in den Vereinigten Staaten lebt, iſt aufgefordert worden, als Gaſt einen Zyklus von Konzerten des berühmten Philadelphia Synfony Orcheſters zu dirigieren.

Das „Orqueſta Sinfonica de Madrid" beabſichtigt in kommender Saiſon unter Leitung von Heinrich Laber eine Konzerttournée durch Frankreich, Deutſchland und nach Prag, Wien und Budapeſt zu unternehmen. Laber hat dieſes weltberühmte Orcheſter von 90 Künſtlern bereits in achtzehn Konzerten in Spanien mit großem Erfolg dirigiert.

Im September wird gelegentlich der 50jährigen Jubelfeier des Boſtoner Symphonie-Orcheſters die Uraufführung eines Werkes von Strawinsky „Der Symphonie-Choral" erfolgen.

Im kommenden Winter wird in Leningrad ein Beethoven-Zyklus veranſtaltet, und zwar von der Philharmoniſchen Geſellſchaft unter Leitung von M. Wendel.

Für die Leitung der Sinfoniekonzerte in Baku wurden u. a. Hans Steinberg (Frankfurt), Sebaſtian (Berlin), Rudolf Siegel (Krefeld) berufen. Als Soliſten wirken mit der Geiger B. Schwarz und der Pianiſt Paul Wittgenſtein.

Zur Schaffung der iriſchen Militärmuſik wurde vor einigen Jahren der ehemalige Kapellmeiſter des 13. Infanterieregiments Münſter, Fritz Braſe, der Nachfolger und angeheiratete Neffe Grawerts-Berlin, berufen. Braſe hat es dort inzwiſchen zum Oberſt und Obermuſikinſpizient gebracht. Das iriſche Heer, das aus 5000 Aktiven beſteht, verfügt z. Zt. über vier vollſtändige Militärkapellen, ſechs Bagpipes (Dudelſackabteilungen von je 13 Mann). Ein Orcheſter von 42 Mann iſt Standortskapelle der Hauptſtadt Dublin. Fritz Braſe hat ſich der allgemeinen Wertſchätzung in Irland zu erfreuen. Seine Kapelle gibt auch öffentliche Konzerte, ſo in Dublin etwa 3—4 im „Phönix-Park", einem der größten Parks der Welt, wo 40 000 Zuhörer atemlos dieſen Darbietungen lauſchen. Jeden Donnerstag marſchiert die Kapelle unter Vorantritt der Bagpipers in einem Umzug durch die Stadt, der jedesmal aufrichtigſte Beifallskundgebungen auslöſt. Das große Anſehen, das die Deutſchen bei den Iren genießen, iſt ſicher durch die Schaffung der iriſchen Militärkapellen unter deutſcher Leitung noch vermehrt worden.

Dr. Lothar Wallerſtein, der Oberregiſſeur der Wiener Staatsoper, wurde eingeladen, an der Mailänder Scala ein Regiegaſtſpiel zu abſolvieren. Er wird im November drei Abende in Mailand inſzenieren, und zwar Wagners „Fliegenden Holländer", Mozarts „Don Juan" und Verdis „Simone Boccanegra".

Kapellmeiſter Dr. Frieder Weißmann (Berlin) iſt als einziger deutſcher Dirigent eingeladen worden, auf der zur belgiſchen Jahrhundertfeier in Antwerpen ſtattfindenden Ausſtellung ein Orcheſterkonzert zu dirigieren.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Fritz Stege, Berlin. — Für den Verlag und den Anzeigenteil verantwortlich: Guſtav Boſſe Verlag, Regensburg. — Redaktionelle Sendungen an: Redaktionelle Geſchäftsſtelle der „Zeitſchrift für Muſik" in Berlin-Wilm., Uhlandſtr. 77/III. — Aufſätze u. innere Anfragen an Dr. Alfred Heuß, Gaſchwitz bei Leipzig, Guſtav Meiſelſtraße 23. — Sendungen für den Verlag an: Verlag der „Zeitſchrift für Muſik", Guſtav Boſſe Verlag in Regensburg. — Gedruckt in der Graphiſchen Kunſtanſtalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS, GASCHWITZ BEI LEIPZIG

Schriftleitung für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin

Schriftleitung für Süddeutschland und Österreich: Gustav Bosse, Regensburg

Schriftleitung für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln

97. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG / OKTOBER 1930 HEFT 10

INHALT

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 4.—, Einzelheft RM. 1.50

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bezw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im Voraus zu bezahlen

INSERTIONSBEDINGUNGEN

Preise für Anzeigen: 1/1 Seite RM. 180.—, 1/2 Seite RM. 94.—, 1/4 Seite RM. 50.—, 1/8 Seite RM. 28.—,
die einspalt. 68 mm breite Millimeterzeile kostet RM. 0.80. Bei Platzvorschrift 25% Aufschlag. Eine Anzeigenseite ist 203 mm hoch und 140 mm breit
Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349; Österr. Postsparkasse: Wien 156451

Aus neuerschienenen Büchern.

Aus: „Johannes Brahms als Mensch, Lehrer und Künstler“ von Gustav Jenner. (N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung Marburg a. L.)

Brahms' Art zu sprechen hatte etwas kurzes, abgerissenes. Es war nicht seine Sache, sich breit und behaglich über eine Sache auszulassen. Im Gegensatz zu sogenannt beredten Leuten, die im Sprechen eine Freude an ihren eigenen Worten zu erkennen geben, hatte man bei ihm den Eindruck, daß er nur ungern spreche und nur das allernotwendigste. Seine Sätze stellte er präzise und scharf hin und traf hier jedesmal den Nagel auf den Kopf; aber er verschwieg weit mehr, ja oft die Hauptsache, ohne die seine Worte gar nicht richtig verstanden werden konnten. Alles das steigerte sich, wenn er in die Lage kam, von sich selbst sprechen zu müssen. Jeder, der Brahms näher gestanden hat, weiß, wie kurz wegwerfend, fast verletzend er von seinen eigenen Werken sprechen konnte; gerade auf diesem Gebiet war es schwerer als sonst, ihn richtig zu verstehen. Er war sich des Wertes seiner Werke durchaus bewußt, aber seine männlich-keusche Natur machte es ihm unendlich schwer, von sich zu sprechen. Oft versuchte er, sich mit einem Witz zu helfen, der unmöglich immer richtig aufgefaßt werden konnte, woraus sich dann wieder leicht eine unbehagliche Stimmung entwickelte. Meistens war er, wenn er im Ernste von sich sprach, in einer Art von Verlegenheit, zu der sich wohl auch ein Zorn gesellte, wenn jemand, dem er eine Berechtigung hierzu nicht einräumte, ihn drängte. Hatte er, wie in der Regel, von vorne herein nicht das Vertrauen, verstanden zu werden, so konnte er, wenn ihn eine allgemeine Achtung vor der Person, mit der er sprach, nicht zurückhielt, dieser die ungeheuerlichsten Dinge mit der größten Seelenruhe aufbinden. Merkte er vollends, daß jemand in irgend einer Weise eine falsche Meinung von ihm hatte, so machte es ihm das größte Vergnügen, ihn darin zu bestärken.

Preisausschreiben.

100000 Francs für den besten Sänger des besten Liedes. Auf die Initiative von Barbier, dem Präsidenten des französischen Stickstoff-Syndikates, ist die Gründung eines internationalen Wettbewerbes „Le Chant des nations“ zurückzuführen, worüber soeben den Vertretern der Berliner Presse Näheres unterbreitet wurde. Es handelt sich darum, unter Beteiligung aller Kulturstaaten der Welt die drei besten Lieder ausfindig zu machen, die von den besten Sängern der Welt bei einer internationalen Konkurrenz in der Pariser Großen Oper am 30. November dieses Jahres vorgetragen werden sollen. Dem Sieger in dieser Gesangskonkurrenz wird ein dreijähriges Tonfilmengagement garantiert, während die besten Lieder aller Staaten den musikalischen Inhalt eines Tonfilms „Das Lied der Nationen“ bilden. Voraufgeht am 16. November die Auswahl der besten deutschen Sänger in Form eines öffentlichen Konzertes, wobei der Vortrag eines der preisgekrönten Lieder zum Maßstab genommen wird. Einsendungen von Kompositionen und Bewerbungen für die Sängerkonkurrenz haben bis 1. Oktober an die Adresse des Generalsekretariates des Concours International, Berlin, Friedrichstr. 224 zu erfolgen.

Wären nicht Persönlichkeiten wie Prof. Dr. Max von Schillings als Leiter des deutschen Preisrichterkomitees namhaft gemacht, so wäre man versucht, an einen schlechten Scherz zu glauben. Denn die Mangelhaftigkeit der Organisation, die zu kurze Vorbereitungszeit, vor allem die Unbestimmtheit der künstlerischen Anforderungen — Volkslied, Kunstlied oder Schlager nach Belieben! — erwecken den Eindruck eines Nonsens. Den besten Sänger des besten Liedes kann man denn doch nicht nach Methoden auswählen, die allenfalls bei der Wahl einer internationalen Schönheitskönigin am Platze sind. Dr. Fritz Stege.

Bei dem von der Stadt Rom ausgeschriebenen Opernwettbewerbe sind insgesamt 47 neue Opern eingereicht worden. Nur vier darunter kamen in die engste Wahl, wo sie sämtlich durchfielen. Als Vorsitzender der Jury amtete Pietro Mascagni, der sich auf die Theorie und Praxis des Durchfallens zweifellos versteht. Ein betrüblicher Ausgang, der viele Hoffnungen zerstört hat! f. r.

Ehrungen.

Dem Violinvirtuosen Joseph Szigeti verlieh die französische Regierung das Kreuz der Ehrenlegion

Aus Anlaß des bevorstehenden 100. Geburtstags von Edmund Kretschmer wird im Dresdner Gewerbehaus seine Oper „Die Folkunger“ unter der Leitung von Pembaur aufgeführt werden. Am 7. Dezember ist eine Feier am Grabe Kretschmers geplant, und am selben Tage werden beim Hochamt in der katholischen Hofkirche Werke des Tondichters gespielt werden. Auch soll eine Gedenktafel enthüllt werden.

Gustav Mahlers Geburtshaus, das sich in Kalitsch bei Humpoletz (Böhmen) befindet, wird demnächst einer vollständigen Renovierung unterzogen und als Mahler-Museum ausgebaut werden.

In Weimar wurde kürzlich mit einer schlichten Feier an dem am Markt gelegenen Hotel „Erbprinz" eine Marmortafel enthüllt, die die Inschrift trägt: „Hier wohnte Johann Bach 1708—1717". Die Feststellung der Wohnung Bachs in Weimar ist im vorigen Jahr Karl Bechstein gelungen. In diesem Hause wurde 1710 Friedemann Bach geboren.

Verlagsnachrichten.

Der Verlag Chr. F. Vieweg, Berlin-Lichterfelde versendet seine Mitteilungen Nr. 58, die eine sehr reichhaltige Zusammenstellung der Neuerscheinungen 1929/30 bieten.

Der durch seine große Cherubini-Biographie, sowie auch durch die Übersetzung von Gobineaus Renaissance in weitesten Kreisen geschätzte Gelehrte Prof. Dr. Ludwig Schemann, veröffentlicht soeben im Rahmen der „Deutschen Musikbücherei" von Gustav Bosse in Regensburg ein Werk „Martin Plüddemann und die deutsche Ballade", das erstmals und aus persönlichem Erleben Martin Plüddemanns Bedeutung gerecht wird.

Der Vorsitzende der Heinrich Schütz-Gesellschaft und Herausgeber des vor mehreren Monaten erschienenen wertvollen „Deutschen Musikerlexikons", Dr. Erich H. Müller, veröffentlicht in Kürze im Rahmen der „Deutschen Musikbücherei" im Verlage von Gustav Bosse in Regensburg eine Sammlung von Briefen Heinrich Schütz'.

Hans Teßmer, der durch seine Bruckner-, Schumann-Bücher bereits bestens bekannte Musikschriftsteller, veröffentlicht soeben in der Deutschen Buch-Gemeinschaft eine volkstümliche Biographie über Richard Wagner.

Als erste Veröffentlichung der Forschungsarbeiten des Musikwissenschaftlichen Institutes der Universität Leipzig erschien soeben bei Gustav Bosse in Regensburg: Dr. Helmut Schultz, „Johann Vesque von Püttlingen".

Die Musikpädagogische Bibliothek, Herausgeber Leo Kestenberg, veröffentlicht als 8. Heft Curt Sachs, „Vergleichende Musikwissenschaft".

Der Verlag Quelle & Meyer bringt als neuestes Heft seiner „Wissenschaft und Bildung" eine Abhandlung von Rudolf Sonner über „Musik und Tanz" (Vom Kulttanz zum Jazz) heraus.

Von G. Francesco Malipiero's neuer Oper „Torneo Notturno" wurde soeben die deutsche Bühnenbearbeitung von H. F. Redlich fertiggestellt. Das Werk wird unter dem Namen „Komödie des Todes" (Sieben dramatische Nachtmusiken) Ende September im Verlag von Bote & Bock erscheinen. „Drei sinfonische Fragmente" aus dem Werk liegen bereits in Partitur vor und gelangen am 9. November in einem Konzert des Berliner Sinfonie-Orchesters zur Uraufführung.

Von Richard Trunk, dem bekannten feinsinnigen Lyriker erscheint in den nächsten Wochen ein Zyklus von 7 Weihnachtsliedern für 1 Singstimme und Klavier op. 61, im Verlag von F. E. C. Leuckart, Leipzig. Da seit Cornelius kein ähnlicher Zyklus geschlossen von Weihnachtsliedern veröffentlicht wurde, dürfte diese neue Schöpfung des Kölner Komponisten allseitigen Interesses sicher sein.

Die im Verlage von Heinrichshofen in Magdeburg vor kurzem erschienenen Orchesterstücke „Kampf und Sieg" von Richard Strauß und „Begleitungsmusik zu einer Lichtspielszene", Op. 34 von Arnold Schönberg begegnen stärkstem Interesse. Die konzertmäßige Uraufführung des Richard Strauß-Werkes findet am 7. Oktober durch Generalmusikdirektor Rosenstock, Mannheim im Rahmen seines ersten Akademie-Konzertes statt, während Generalmusikdirektor Klemperer das Schönberg-Opus Anfang November in Berlin konzertmäßig uraufführt. Darüber hinaus fanden Abschlüsse statt, resp. stehen solche in Aussicht für die Sender Frankfurt a. M., Hamburg, Breslau und Berlin, für Aufführungen im Konzertsaal Dresden (Neue Musik, Paul Aron), Köln und Hamburg. Im gleichen Verlage erschienen soeben „Vier kleine Stücke" für großes Orchester von Franz Schreker und „Tanz der Blumen", ein Werk für kleines Orchester von Max von Schillings.

Wir machen unsere Leser auf den beiliegenden Prospekt „Bruckmanns Illustrierte Monatshefte" aufmerksam. Diese in der ganzen Welt bekannten Münchner Kunstzeitschriften sind wichtige und lebendige Vermittler zwischen Kunst und Leben. Sie würdigen sowohl schöne Künste, wie sie auch Anregungen geben für Wohnungs- und Gartenkunst, Kunstgewerbe und künstlerische Frauenarbeiten.

Zeitschriften-Schau

„Musikinstrument", Köln, 18. Jahrgang Nr. 12. Aus dem Aufsatz „Blockflöten".

Die leichte Erlernbarkeit kann es nicht sein, die so viele bezaubert. Nein, es ist vor allem der ruhig sachliche, dabei doch liebliche Klang, den viele dem aggressiv lauten, pompös aufdringlichen der heute gebräuchlichen Instrumente vorziehen, so sehr vorziehen, daß sie selbst Unzulänglichkeiten dieser Instrumente, zum Beispiel tonliche Unsauberkeiten, beschränkten Tonumfang usw., einfach übersehen oder doch in Kauf nehmen. Der Reiz dieses Klangbildes ist so stark, daß sich ihm sogar eine sonst gänzlich anders eingestellte Zuhörerschaft nicht entziehen kann. Ein solches Blockflöten-Quartett zwingt durch seinen schwachen Ton jeden Zuhörer zur gespanntesten Aufmerksamkeit, ja man kann sagen zum Mittun. Und dieses Mittun ist gerade für das Verstehen alter Musik unerläßliche Vorbedingung. Denn die zu diesen Instrumenten gehörige alte Musik will nicht mitreißen, überwältigen, sondern mitgetan, mitmusiziert sein. Keiner, der Musik nur passiv über sich ergehen oder sich nur durch mäßige Klangballungen mitreißen läßt, wird deshalb alter Musik (unter alter Musik verstehe ich hier die Vor-Bach'sche, doch auch schon manche Bach'sche Fuge) näherkommen.

Wie kommt es nun, daß wir gerade heute eine Wiedergeburt dieser Instrumente erleben, daß gerade heute für viele die alte Musik und das alte Klangbild wieder im Vordergrund stehen?

Es ist dies einerseits eins der vielen Zeichen, daß wir, wie überall, so auch in der Musik den Boden unter den Füßen verloren haben, ein Zeichen für den gewaltigen Abgrund, der zwischen den Schaffenden und den Aufnehmenden in der Musik klafft. Irgendwo haben wir den Faden zum Kunstschaffen der Gegenwart verloren und greifen deshalb auf Audrucksmittel längst vergangener Epochen zurück. Ein guter Weg, solange dieses Zurückgehen nur einer Besinnung, einer Klärung, einem Ausholen zu neuem Schwung dient. Ein Irrweg jedoch, wenn wir uns in dieser Epoche einnisten, dort stehen bleiben und den Weg in die Gegenwart nicht mehr finden, wie es leider viele Kreise der Jugendbewegung tun.



Phot. F. Efenwein, Kiel

Fritz Stein

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK
Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik
Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem Muſikaliſchen Wochenblatt
HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENBURG
HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS, GASCHWITZ BEI LEIPZIG

97. JAHRG. BERLIN-LEIPZIG-REGENSBURG / OKTOBER 1930 HEFT 10

Zum Wirken Fritz Steins in Kiel.

Zugleich Betrachtungen zum Thema:

Subventionspolitik oder — Kulturpolitik der Städte?

Von Franz Rühlmann, Braunſchweig.

Der kriſenhafte Zuſtand des öffentlichen Konzertlebens in den Provinzſtädten, namentlich ſoweit ſie ihrer Einwohnerzahl nach zwiſchen der Zweihundert- und Dreihunderttauſendgrenze liegen, iſt längſt kein Geheimnis mehr. Nachdem der private Unternehmungsgeiſt faſt völlig von der wirtſchaftlichen Not abgedroſſelt worden iſt, hat die ſchleichende Kriſis auch auf die Wirkſamkeit der ſtädtiſchen Orcheſter übergegriffen, die, obwohl von ihnen bei der jetzigen Sachlage ſchlechtweg alles zu erwarten iſt, meiſt nur unter ſchweren Opfern aufrechterhalten werden kann. Dieſer bedrohliche Zuſtand wird zur Zeit noch mühſam verſchleiert dadurch, daß der Etat der Kapellen gemeinhin in den Geſamtetat der Städtiſchen Operntheater einkalkuliert iſt. Wenn dieſer Brauch einmal aufgegeben werden ſollte, wenn man darüber hinaus annehmen wollte, daß die ſtädtiſchen Kapellen einmal ganz auf eigene Füße geſtellt werden ſollten als reine Konzertorcheſter, würde vermutlich bald offenbar werden, daß ſie wirtſchaftlich völlig in der Luft hängen. Gegenwärtig leiſten ſie neben dem Operndienſt ſechs bis zehn Sinfoniekonzerte und günſtigſtenfalls noch vier bis ſechs Volkskonzerte im Winter. Die Beteiligung des Publikums iſt an vielen Orten ſo ſchwach, daß nicht einmal dieſe rund zwölf Konzerte ſich ſelber tragen. Will man ſich ein vom Operndienſt befreites Orcheſter vorſtellen — in der Zeit der Theaterzuſammenbrüche keine ſo ganz fernliegende Vorſtellung —, ein Orcheſter alſo, das dann doch mindeſtens mit der vielfachen Anzahl an Konzerten ſeine Daſeinsberechtigung erweiſen und ſeine wirtſchaftliche Baſis finden müßte, ſo kann man die unvermeidliche Kataſtrophe mit Händen greifen. Es iſt nicht abzuſehen, wo das Publikum dafür herkommen ſollte.

Und doch iſt, wie geſagt, gerade von dieſem ſtädtiſch ſubventionierten Zweig des öffentlichen Konzertweſens in dieſen troſtloſen Zeiten ſchlechterdings alles zu erhoffen. Denn ihn ſtützt die öffentliche Hand. Die Veranſtalter der ſtädtiſchen Konzerte ſind die einzigen, die überhaupt noch in der Lage ſind, über die Bilanz des einzelnen Konzertes hinaus an eine höhere künſtleriſche, geiſtige, kulturelle Aufgabe zu denken und das muſikaliſche Leben der Stadt vor der völligen Verödung oder Verflachung zu bewahren. Und aus dieſer glückhaften Sonderſtellung ergibt ſich zwangsläufig ſelbſtverſtändlich auch die V e r p f l i c h t u n g zu ſolcher Funktion. Auf den Schultern der ſtädtiſchen Kunſtverwaltungen und der von ihnen beſtell-

ten Generalmusikdirektoren lastet diese Pflicht in Form einer ungeheuren Verantwortung, nicht nur vor den Steuerzahlern, deren Gelder hier im Namen einer kulturellen Sache in Anspruch genommen werden, sondern auch vor dieser kulturellen Sache selber, um die es hoffnungslos bestellt ist, wenn hier die Führung versagt.

Und leider Gottes muß gesagt werden, daß sie nur zu oft versagt; daß diese Verantwortung nur in wenigen Ausnahmefällen begriffen wird und daß sich nicht zuletzt daraus der Rückgang der Besucherziffern erklärt. Nur zu oft sieht sich höhere kritische Einsicht einem beklagenswürdigen kunstpolitischen Dilettantismus gegenübergestellt, wie er in den berüchtigten städtischen Orchesterausschüssen und in den parlamentarisch verwalteten Musikdezernaten hochgezüchtet wird. Nur zu oft trifft man auf ratloses Unverständnis, wenn man nach dem kulturellen Ertrag der großzügigen Subventionspolitik fragt, wenn man den Versuch macht, die naheliegende Gleichung zwischen dieser Subventionspolitik und der durch diese stillschweigend vorausgesetzten Kulturpolitik aufzustellen. Nur zu oft bemerkt man dann, daß an diesen Stellen eine rein artistische Einstellung zu diesen Fragen vorherrscht, die ihr Genüge darin findet, wenn zehn Konzerte schlecht und recht abgewickelt werden und der mißverstandenen „Kulturaufgabe“ somit auf die primitivste, äußerlichste Art Rechnung getragen wird. Und — was das Schlimmste ist — nur zu oft trifft man auf den kurulischen Sesseln der städtischen Musikdirektoriate Gestalten an, die ohne Frage passable Dirigenten, tüchtige Musiker und überhaupt sympathische Leute sind, die aber im sonstigen den Anforderungen ihres Amtes in keiner Weise gewachsen sind. Gerade in kulturell gehemmten Städten wird ausgiebig mit solchen Männern experimentiert, die sich, getragen vom Lokalpatriotismus, als kleine Nikische gerieren, über ihren engen Sonderinteressen das kostspielige Ganze aus den Augen verlieren, sich beispielsweise als „Pioniere der Moderne“ fühlen, ihren Geschmack einer ganzen Stadt aufzwingen wollen und sich noch als besiegte Sieger, als Märtyrer ihrer Überzeugung fühlen, wenn sie schließlich vor einem Trümmerhaufen stehen. Wagt man es aber, nach solchen Erfahrungen auf den einfachen Sachverhalt hinzuweisen: daß nämlich ein städtisches Musikleben unter den heutigen Verhältnissen ein ökonomisches Gebilde sei, und ein höchst feinnerviges dazu, daß an seine Spitze also Männer gehören, die nicht nur tüchtige Musiker, sondern nebenher auch tatbereite Initiatoren, erfahrene Organisatoren, blicksichere Psychologen, geistige Persönlichkeiten und, alles in allem, gereifte Kulturmenschen von Weitblick und Führerenergie sind; wagt man das, so ist man als akademischer Ideologe und kunstfremder Pedant ein für alle Mal abgestempelt. Es lebe die Kunst! heißt es dann, und wenn sie schließlich auch über hundert verpaßten Gelegenheiten in die Brüche geht. Ist sie aber tot, dann sucht man die Gründe sicher bei der „Indolenz“ des Publikums oder, wenn man gnädig ist, bei seiner wirtschaftlichen Notlage.

Es tut in diesen Dingen eine Besinnung not. Es kann keine Rede davon sein, daß irgendwelche Maßnahmen dazu führen könnten, ein städtisches Konzertleben wirtschaftlich rentabel zu machen. Mit Subventionen muß immer gerechnet werden. Aber es kann und muß die Rede davon sein, daß die Subventionen durch einen greifbaren kulturellen Ertrag gerechtfertigt werden, daß wenigstens in kultureller Hinsicht die Bilanz stimmt. Um die Möglichkeiten, die in dieser Richtung angestrebt werden können und müssen, sichtbar zu machen, soll hier ein praktisches Beispiel erörtert werden, an dem gewisse praktische Richtlinien für die künstlerische Arbeit erkennbar werden. Sie haben innerhalb eines Jahrzehnts zum Erfolg geführt und dürfen daher wohl allgemeinere Geltung für sich in Anspruch nehmen. Es handelt sich um das Beispiel der Stadt Kiel, die sich in zehn Jahren unter der Führung ihres Generalmusikdirektors Professor Dr. Fritz Stein zu einer Musikstadt von Ruf und Namen entwickelt hat. Einer Stadt also, die weder eine kulturelle Tradition noch bedeutende Mittel, weder eine besonders tragfähige Publikumsschicht noch auch nur eine günstige wirtschaftliche Grundlage hat, die vielmehr gerade in den Nachkriegsjahren gleichsam „von vorne anfangen“ mußte. In dieser Stadt von gut zweihunderttausend Einwohnern, peripher gelegen, temperamentsmäßig gehemmt, ist in den zehn Jahren seit 1919 ein bodenständiges Musikleben aufge-

blüht, das mancher leistungsfähigeren Großstadt würdig wäre. Es ist dort gelungen, das Musikleben durch planmäßige Organisation und durch ungeheuren Aufwand an Arbeit und Ausdauer zu einer repräsentativen Gesamtwirkung zu bringen, deren zwingendem Anreiz sich ein noch so sprödes Publikum, sofern es überhaupt für Musik empfänglich ist, auf die Dauer nicht entziehen kann. An größeren musikalischen Veranstaltungen, deren Bedeutung über den örtlichen Interessenkreis hinausreichte, haben in Kiel seit 1920 stattgefunden: 1923 ein mehrtägiges Max Reger-Fest unter Mitwirkung der Max Reger-Gesellschaft und unter dem Ehrenvorsitz von Frau Elsa Reger; 1925 das 55. Tonkünstlerfest des A. D. M.; 1926 ein Schwedisches Musikfest; 1928 das 2. Händelfest der Deutschen Händel-Gesellschaft; 1929 das Nordisch-Deutsche Musikfest. Außerdem an Musikfesten örtlichen Charakters: die Kieler Herbstwochen für Kunst und Wissenschaft, die seit 1920 alljährlich, nur die Jahre der großen Musikfeste ausgenommen, stattgefunden haben und stets auch mehrere Festkonzerte brachten; ferner die Beethoven-Feiern der Jahre 1920 und 1927, die mehrtägige Brahms-Feier 1922, die Bruckner-Feier 1926 (im Rahmen der Herbstwoche), die Schubert-Feier 1928, wobei zu berücksichtigen ist, daß manches Jahr eine erstaunliche Duplizität der Ereignisse erbracht hat (1926 zum Beispiel im Juni das Schwedische Musikfest und Anfang November die Herbstwoche). Dieser Faden wird in diesem Jahre weitergesponnen werden. Die Deutsche Bach-Gesellschaft wird heuer im Oktober ihr großes Fest in Kiel abhalten (nach Essen 1925, Berlin 1926, München 1927, Berlin 1928, Leipzig 1929!) und damit den Ruf der Holstenstadt gleichsam offiziell bestätigen.

Wenn man nach den Gründen sucht, die eine so kontinuierlich repräsentative Gipfelung des Kieler Musiklebens möglich gemacht haben, so tritt, kaum überraschend für den Sachkundigen, zu allernächst die Persönlichkeit, auf deren Schultern dort die Verantwortung gelegen hat, in den Blickpunkt des Interesses. Wie bedeutsam das Führerproblem in diesen Dingen ist, wurde schon angedeutet, und der Fall Kiel ist beispielhaft in diesem Punkte wie in allen anderen. Auch in Kiel ist man nämlich kaum durch sachgemäße „Wahl" zu der Persönlichkeit gekommen, die man heute als den Schöpfer eines vorbildlichen Musiklebens verehrt. Gerade maßgebende Kreise haben, als Fritz Stein ihnen 1919 gleichsam in den Schoß fiel, anfänglich diesem Manne skeptisch gegenübergestanden, weil sie an ihm die Allüren des kleinen Nikisch und den vielberufenen „genialen Schwung" vermißten. Nur wenige haben in dem Organisten und Universitätsmusikdirektor Stein, der so erstaunlich schnell seinen Oratorien-Verein aus dem Boden stampfte und bald auch die Leitung der Sinfoniekonzerte des Vereins der Musikfreunde übernahm, die überragende, zielbewußte Persönlichkeit erkannt, die im Geiste schon mit Möglichkeiten rechnete, an die damals in Kiel noch keine Seele dachte. Es hat dann harte Widerstände gegeben, die erst nachgaben, als Ziel um Ziel, Erfolg um Erfolg sichtbar wurden. Erst am aufstrebenden, immer kühner sich gestaltenden Werke erkannten schließlich auch die Gegner, daß hier Wesentlicheres sich vollzog als der übliche Konzertbetrieb, der im gewohnten Geleise sich totläuft. Am ehesten vielleicht lernte man den Künstler und Musiker Stein erkennen, nachdem man sich damit ausgesöhnt hatte, daß es ihm auf Virtuosenmätzchen, auf Selbstregie und Artistik nicht ankam. So schnell solche Dinge sich abnutzen, so tief wirkt auf die Dauer jenes verinnerlichte, nach seelischem Ausdrucksreichtum forschende, geistig gesammelte Musikertum, das Stein von Wolfrum und Reger her mitbrachte und mit werbender Überzeugungstreue in den Dienst seines Amtes stellte.

Später erst erkannte man die Persönlichkeit in ihren ganzen Ausmaßen: den berufenen Führer im Künstlerischen wie im Geistigen, den Organisator aus Passion, wenn es um die Schaffung neuer Möglichkeiten ging, den Anreger großen Stils, von dem immer neue Impulse, immer neue, weitzielende Planungen ausgingen, den klugen Psychologen, der die Menschen und die Dinge nicht nur begriff, sondern auch nach ihrem Sein und ihren Möglichkeiten wertete und nutzte, die klare geistige Persönlichkeit von umfassendem Wissen, kurz: den Kulturmenschen von erlesener Prägung, der sich täglich der Verantwortung neu bewußt wurde, die ihn seiner

Kunst und seinem Ideal verpflichtet. Man hat spät erst erkennen gelernt, wie dieser Mann stets den vollen Einsatz seiner reichen Persönlichkeit gegeben hat, und wie er in zehn Jahren besessener Arbeit sein Wirkungsfeld mit reicher Saat bebaut hat, weil für ihn das Wort „Aufbau“ magischen Klang hat. Jetzt sehen auch die Zweifler, daß sein Wirken eine einzige Strebelinie gewesen ist. Und jetzt endlich mißt seine Stadt ihn allmählich nach seiner Leistung.

Forscht man den Gründen weiter nach, so stößt man auf gewisse Richtlinien, die man jetzt rückschauend in der Arbeit Fritz Steins erkennen kann. Man wird sich hierbei freilich darüber klar sein müssen, daß weder die Richtlinien im einzelnen noch die Methode im ganzen etwa im Sinne einer bewußt entworfenen und bewußt durchkonstruierten Organisation zu begreifen sind, die überall unter beliebigen Verhältnissen zur Anwendung gelangen und zum Erfolg führen könnte. Sondern es handelt sich hier um das schöpferische Wirkungsprinzip der Persönlichkeit. Die bemerkenswerte Tatsache, daß jede der Richtlinien, soweit sie rational zu fassen sind, einem höchst gegenwärtigen Problem parallel läuft, kann nur besagen, daß diese Persönlichkeit in einem ganz seltenen Maße mit der Zeit und ihren Aufgaben verbunden ist, daß sie „zeitgemäß“ ist in einem viel tieferen und wesentlicheren Sinne, als er dem viel mißbrauchten Begriff gemeinhin beigelegt wird.

Gleich die erste Richtlinie, die man wohl als grundlegend bezeichnen könnte: der Zusammenschluß der örtlichen Kräfte, zielt auf ein Problem, das überall zutage tritt. Man weiß, daß an vielen Orten das Musikleben an einer unheilvollen Zersplitterung der Kräfte krankt, daß Gruppen und Grüppchen, Chöre und Kapellen, gemischte Chöre und Männergesangvereine nebeneinander hermusizieren und um alles in der Welt nicht zu bewegen sind, sich auch nur vorübergehend unter einheitlicher Führung zu vereinigen. Fritz Stein erkannte diesen Mißstand und ging mit seiner eingeborenen Initiativkraft an die systematische „Eroberung“ des Bodens. In den ersten drei Jahren schuf sich der Universitätsmusikdirektor und Organist von diesen gewiß nicht sehr exponierten Positionen aus die Mittel, die er zu seiner Arbeit brauchte: den Oratorien-Verein mit seinem großen gemischten Chor und seinem kleinen a cappella-Chor (Neugründung), das städtische Orchester (Übernahme der Leitung des Vereins der Musikfreunde und Überführung der Kapelle in städtische Regie), das Collegium musicum der Universität, das in öffentlichen Vortragsabenden vorklassische Musik pflegt (Neugründung), die neue Orgel in St. Nikolai mit einem großen Konzertpodium für Oratorienaufführungen (Umbau mit größtenteils aus privater Hand beschafften Mitteln). Alles das lag Ende des Jahres 1922 fest geschlossen in seiner Hand und bildete sogleich die Basis für die Brahmsfeier 1922 und das Regerfest 1923. In der Folge ist Stein auf diesem Wege weitergegangen. Man hat ihn den „Musikpapst“ von Kiel gescholten, wenn er unablässig seine Idee vom Zusammenschluß der örtlichen Kräfte verfolgte. Weil man nicht begriff, wieviel davon abhängt. Stein hat sich nicht gescheut, die Leitung größerer Männergesangvereine, wie der Kieler Liedertafel und des Kieler Lehrergesangvereins, zu übernehmen. Für ihn bedeutete es unermeßlich wachsende Arbeitslast. Aber er sah das Ziel: den vereinigten Musikfestchor, in den die Männergesangvereine durch vorübergehende Arbeitsgemeinschaft eingehen sollten, um dem notorischen Mangel an Männerstimmen abzuhelfen. Als dann bei den großen Musikfesten der Festchor wirklich auf den Beinen stand, sah man, wie richtig das alles war.

Ebenso bedeutsam wie auf vokalem Gebiete wirkte sich der Zusammenschluß der Kräfte in der Gesamtheit aus. Orchester- und Chorapparat lagen in einer Hand, und diese Hand wurde von einem Kopfe regiert. So konnte sich die Aufbauarbeit nach einheitlichen Gesichtspunkten vollziehen. Der Chor stand für die städtischen Sinfoniekonzerte zur Verfügung, umgekehrt das Orchester für Chorkonzerte, ohne daß Rivalitäts- und Kompetenzstreitigkeiten vorher die Kräfte nutzlos aufrieben. Die Sinfoniekonzerte bekamen durch die Mitwirkung der Chöre ein farbigeres Gesicht und immer neue Anziehungskraft. Andererseits fand der Chor, der wie alle gemischten Chöre heutzutage schwer um seine Existenz ringt, in dieser Arbeitsgemeinschaft eine Stütze, die ihm über manche Notzeit hinweghalf. Ferner konnte bei beson-

deren Gelegenheiten das Collegium musicum das Städtiſche Orcheſter verſtärken, oder es konnte ſich mit dem A cappella-Chor liieren uſw. So bildete ſich ein weiter Kreis von Möglichkeiten, von denen jede im Ganzen ihren deutlichen Sinn und ihre weſentliche Funktion hatte. Keine einzige der Teilkräfte hat etwa dieſerhalb ihr individuelles Sonderdaſein aufzugeben brauchen. Im Gegenteil: jede iſt vom Ganzen her wieder befruchtet worden. Der Oratorien-Verein iſt heute einer der leiſtungsfähigſten ſeiner Art (vgl. die aus Anlaß ſeines zehnjährigen Beſtehens im Sommer 1929 im Verlag Walter G Mühlau, Kiel, erſchienene Feſtſchrift), das Städtiſche Orcheſter iſt ebenſo gut oder beſſer wie jedes andere, das Collegium musicum hat kürzlich ſeinen 30. Vortragsabend und ſeine 20. Akademiſche Kammermuſik abſolvieren können und hat ſich neuerdings ſogar eine ſehr aktive Arbeitsgemeinſchaft für Neue Muſik angegliedert, — kurz: alles iſt gewachſen und gediehen, angeſpornt durch ſeine Aufgabe im Ganzen und zugleich zum Segen dieſes Ganzen.

Dieſer ungeheure Aufwand an Organiſation wurde von Fritz Stein natürlich nicht um ſeiner ſelbſt willen geleiſtet, ſondern weil er erkannte, daß dem Publikum von heute der zwingende Anreiz geboten werden muß, wenn es Gefolgſchaft leiſten ſoll. Aus dieſer Erwägung heraus wurde den großen Muſikfeſten in zäher Arbeit der Boden bereitet. Es darf nicht verkannt werden, daß dieſer Weg Gefahren einſchließt. Äußere Gipfelung dieſer Art iſt nicht immer gleichbedeutend mit innerer Gipfelung, und außerdem zeigt ſich nicht ſelten, daß ſich das Publikum in der kurzen Woche eines Feſtes verausgabt und auf Monate hinaus ſättigt. Solche Erfahrungen bleiben nicht aus, wenn die Stadt verhältnismäßig klein iſt. Aber auf die Dauer überwiegt der Gewinn. Denn das Publikum wird aufgerüttelt und in aktive Beziehung zum muſikaliſchen Geſchehen gedrängt. Es beginnt nach und nach ſtolz zu werden auf die örtliche Muſikkultur und will dabei ſein. Es ſchließt ſich den leitenden Ideen allmählich auf, nimmt teil an ihnen und — was endlich das Wichtigſte iſt — gewinnt Vertrauen zu der geiſtigen Führung, die ſo ſich bewährt. Dieſes Vertrauen aber ſchafft wiederum Gefolgſchaft auch für die kleineren Ereigniſſe, für die Sinfonie- und Volkskonzerte, für Chorkonzerte und Kammermuſiken, für das eigentliche Konzertleben alſo, das endlich gleichfalls als organiſche Tatäußerung der führenden Intelligenz erkannt und begehrt wird. Wenn man in Kiel in ein Sinfoniekonzert geht, weiß man, daß man auf irgendeine Art ſeinen Gewinn mit nach Hauſe trägt. Der Führer bürgt dafür. Und wenn er wirklich einmal ein Experiment macht, ſo darf man ſich ſagen, daß er es mit Vorbedacht und nach kluger Erwägung tut.

Gerade die *Vertrauensfrage* iſt es, die auf ſolchem Boden entſcheidendes Gewicht erlangt. Und es iſt klar, daß ſie nicht nur durch Organiſation zu löſen iſt. Sondern es ſpricht auch die geiſtige Einſtellung, es ſprechen Klugheit und pſychologiſches Verſtändnis mit. Der Regelfall iſt ſo gelagert, daß der Generalmuſikdirektor von außen her berufen wird und von den örtlichen Verhältniſſen nur eine unbeſtimmte Vorſtellung hat. Starre Naturen, wie impulſive Künſtler es meiſtens ſind, wachſen nur langſam oder gar nicht in ihr Aufgabengebiet hinein. Sie haben ihre Einſtellung zur Kunſt, aber keine Einſtellung zu ihrem Publikum. Sie wollen das Publikum „erobern", das heißt: ſie wollen es bekehren zu ihrer Anſchauung. Beſtenfalls erobern ſie eine kleine Sekte, die den neuen Mann begeiſtert zu ihrem Götzen macht, ohne im tieferen Sinne Vertrauen zu faſſen. Das Gros ſteht abſeits und hört im Radio Berlin oder Hamburg. Der Herr Generalmuſikdirektor aber ſpricht von „mühevoller Pionierarbeit" und von der „Indolenz des Publikums". Und gräbt ſich und dem Muſikleben das Grab.

Fritz Stein, ebenfalls impulſiver Künſtler, aber nicht nur dies, ſondern zugleich eine kluge Intelligenz, hat ſeine Offenſive anders angelegt. Ihm kam es nicht auf eine ſtürmiſche Eroberung an, ſondern er hat einen Offenſivplan auf lange Sicht verfolgt. Er hat ſein Publikum nicht nur zu ſich gezwungen durch ſeine großzügige Muſikpolitik, ſondern er hat es gewonnen durch ſein geiſtiges Programm. Auch er kam von „außerhalb": der bewegliche, temperamentiſche, tathungrige Alemanne kam zum ſchweren, nachdenkſamen, beharrlichen Holſteiner, dem das „non cantat" ſeit Urzeiten ſteckbrieflich beſcheinigt iſt. Von ſolcher Allianz konnte

alles oder nichts erwartet werden: der Alemanne konnte auftreten wie ein Blitz, und es wäre ein kalter Schlag gewesen; oder er konnte durch beharrliche Ausstrahlung nach und nach zünden. Fritz Stein hat gezündet. Denn er erkannte die örtlichen Voraussetzungen.

Es wäre falsch, wollte man auf konservativem Boden gleich mit erregenden Dingen beginnen. Ebenso falsch wäre es, wollte man eine Bevölkerung, zu deren hervorstechendsten Stammeseigentümlichkeiten ihre seelische Bereitschaft gehört, für artistische Experimente in Anspruch nehmen, bevor dieser tiefere Anspruch befriedigt ist. Das alles erkannte Fritz Stein. Freilich aber ist es damit noch nicht getan. Nur mit intellektueller Einfühlung ist der seelische Kontakt nicht zu finden. Bei aller Verschiedenheit der Temperamente muß die innere Verwandtschaft gegeben sein, worauf bei der Berufung der leitenden Männer leider Gottes viel zu wenig Bedacht genommen wird. Es ist ein Glücksfall gewesen, daß Fritz Stein die gleiche seelische Bereitschaft mitbrachte, die der Holsteiner ihm entgegentrug. Mit Beethoven, Bach, Brahms und Bruckner, aus innerer Wahlverwandtschaft heraus tiefdringend ausgedeutet, zog er das Publikum zu sich heran. Schon im zweiten Jahre stand die Beethovenfeier mit der Missa solemnis, der kleinen Messe, der Neunten Sinfonie, standen die Matthäus-Passion, die h-moll-Messe und einige Kantaten, stand auch das Deutsche Requiem neben den entsprechenden Instrumentalwerken, sodaß im dritten und vierten Jahre der Vorstoß auf Gerhard von Keußler (Jesus, Mutter), Pfitzner (Von Deutscher Seele) und Reger (100. Psalm, Nonnen, Requiem, Klavierkonzert, Serenade, Mozart-Variationen, Kammermusik, Chorlieder, Motetten, Orgelwerke) mit breitem Erfolg gewagt werden konnte. Als dann am Ausgang des sechsten Jahres das Tonkünstlerfest nach Kiel kam, war das Publikum längst gewonnen.

Durch diese Einstellung Steins zum musikalischen Erbgut und zu den seelischen Besitztümern der deutschen Musik wurde auch sein Verhältnis zur modernen Musik in einer Form bestimmt, die jede krisenhafte Gegensätzlichkeit zwischen ihm und seinem Publikum von vornherein ausschloß. Nicht etwa, daß er, da er es mit einer konservativen Bevölkerung zu tun hatte, die moderne Musik kurzerhand ignorierte. Nein, er erkannte seine Verpflichtung den Lebenden gegenüber genau so stark wie jeder andere. Nur erkannte er sie anders. Und erfüllte sie anders. Er sah von der zeitgenössischen Musik nicht, wie mancher moderne Kulturpionier, nur den kleinen Ausschnitt, der radikal zu neuen Ufern strebt und damals als „Atonalismus" alle Brücken hinter sich abgebrochen hatte. Er präsentierte nicht unbesonnen die damaligen, längst versunkenen Konjunkturerzeugnisse, die das neue Streben nur in Mißkredit brachten; sondern er sah auch die moderne Musik im großen Zusammenhang der Entwicklung und schloß sich entschieden allem auf, was fruchtbar und wertvoll im Sinne der Entwicklung zu sein versprach. So verstand er zum Beispiel seine großzügigen Aktionen für Reger, Keußler und Pfitzner, in denen er gewiß keine „Neutöner", wohl aber Ecksteine auf dem Wege zur Moderne sah, mit denen das Publikum vertraut sein müsse, bevor es der jüngsten Musik gegenübergestellt wurde. Wegbereitung, Klärung der Sachlage, Anbahnung tieferen Verstehens für die Gesetzlichkeit der Entwicklung, Weitung des Blickfeldes, Aufhellung der organischen Werdelinien — so arbeitete Stein, ohne Hast, auf lange Sicht. Als er sich dann einen Fundus an Vertrauen geschaffen hatte, zögerte er nicht, Entscheidungen herbeizuzwingen. Es war wohl schon im Jahre 1921, als er in einem Sinfoniekonzert die fünf Orchesterstücke Opus 16 von Schönberg, denen andere heute noch scheu aus dem Wege gehen, zur Debatte stellte. Das Publikum hat sie abgelehnt, und so brachte er als Antwort Reger oder Rudi Stephan. Er mag auf diese Weise oft nach einem Schritt vorwärts zwei zurückgegangen sein, folgeunrichtig nach den Begriffen der Extremisten, weise und heilsam im Sinne planmäßiger Erziehungsarbeit. Dadurch erschloß sich im Laufe der Jahre der große Kreis der Zeitgenossen, die man, im Gegensatz zu dem neusachlichen, den neuromantischen Schaffenskreis nennen könnte, weil in ihm die Linie Bruckner—Brahms—Reger ihre organische Fortsetzung findet, weil hier Herkommen und neues Streben sich berühren und schneiden: Pfitzner, Joseph Haas, Paul Graener, Gerhard von Keußler, Waltershausen, Julius Weismann, Karl Hasse, Hermann Grabner, Her-

mann Unger, Heinrich Kaminski, Rudi Stephan, Ludwig Weber, Erwin Lendvai, Hans Fleischer, Kurt Thomas, Paul Kletzki und eine Reihe Jüngerer stehen da mit ihren Orchesterwerken in breiter Front und zeugen von der verantwortungsvollen Aufbauarbeit, zu der sie die Bausteine lieferten. Aufbauarbeit: — denn so, durch Programme, von denen jedes ein Musterbeispiel für logische Durchführung des Zielgedankens war, wurde das Publikum von der Notwendigkeit zeitgerechter Blickrichtung überzeugt und zum zeitgenössischen Schaffen in ein Verhältnis gebracht, von dem aus nun auch Schönberg (Kammersinfonie), Strawinski (Klavierkonzert, Feuerwerk, Feuervogel), Hindemith (Kammermusiken Nr. 2, 4 und 5 u. a.), Křenek, Weill, Honegger (König David) u. a. tragbar und begreiflich wurden. In exponierten Fällen bediente man sich für solche Zwecke der Einrichtung von „Sonderkonzerten für Neue Musik", in denen experimentiert werden konnte, ohne daß dem Stammpublikum der Sinfoniekonzerte Schwerverdauliches in untunlicher Häufung zugemutet wurde. Gerade die Tatsache, daß dieser mit den Jahren immer entschiedeneren Hingabe an junge und jüngste Musik jeder agitatorische Einschlag fehlte, hat keinen Augenblick so etwas wie eine Reaktion aufkommen lassen.

Wie jedoch im gegebenen Falle das viel mißbrauchte Wort „Pionierdienst an der Moderne" aufgefaßt wurde, wie Fritz Stein, wenn auch nicht gerade „Agitator", so doch konzessionsloser Vorkämpfer sein kann, das zeigt sich an seinem überzeugungstreuen Wirken für Kaminski und Thomas. Es ist falsch verstandener Pionierdienst, wenn einem spröden Publikum sinn- und wahllos Werke modernster Haltung aufgezwungen werden, zu denen es keinen Zugang findet. Es ist echter Pionierdienst, wenn auf wohlvorbereitetem Boden das Werk junger Schaffender beharrlich bis zum Erfolg in die Breite getragen wird. Von Kaminski hat Stein das Magnificat uraufgeführt und zweimal wiederholt, ferner hat er gebracht: 69. Psalm, Introitus und Hymnus, 130. Psalm, Quintett für Streichorchester, Concerto grosso. Von Thomas wurden uraufgeführt die Orchesterserenade, der 137. Psalm (fünfmal wiederholt!), die Kantate „Jerusalem, du hochgebaute Stadt", ferner wurden aufgeführt allein in Kiel: die Messe a-moll viermal, die Markus-Passion vierzehnmal! Das bedeutet: für diesen Jungen wurde das Publikum tatsächlich begeistert und gewonnen, weil hier der Führer seine ganze Persönlichkeit einsetzte und einen Vertrauensbeweis forderte, den ihm nach Lage der Dinge sein Publikum nicht verweigern konnte. So trägt geistige Führerschaft im Ernstfall ihre Zinsen. Auf diese vorbildliche Art der Pionierarbeit kann nicht eindringlich genug hingewiesen werden; denn es steht außer Zweifel, daß die katastrophale Lage der städtischen Musikbetriebe vielfach gerade auf die falsche Einstellung der Dirigenten zum Problem der modernen Musik zurückzuführen ist.

Schließlich verdient Beachtung der starke kunstpädagogische Einschlag, den die Arbeit Fritz Steins von allem Anfang an gehabt hat und der nicht zuletzt dazu beigetragen hat, seinem Werkbau das breite Fundament zu sichern. Er hat immer den Blick auf die Masse gehabt, die es zu erobern und zu bilden galt. Und er verstand darunter sowohl die breiten Schichten der Bevölkerung, die andernorts außerhalb der städtischen Sinfoniekonzerte zu stehen pflegen, als auch die Jugend und das Hinterland, die „Provinz". Neben den 93 Sinfoniekonzerten, die in den zehn Jahren unter seiner Führung stattgefunden haben, sind nicht weniger als 106 Volkskonzerte veranstaltet worden. In diese Zahl sind nicht eingerechnet 18 Volkskonzerte mit reiner Unterhaltungsmusik (Unterhaltungsmusik: Johann Strauß, Fétras u. a.), wie man sie andernorts als „Volkskonzerte" auszugeben pflegt. Nein, diese 106 Volkskonzerte sind kleine Sinfoniekonzerte, die sich von den großen nur durch die faßlichere Gestaltung ihrer Programme, durch die geringeren Honorare der Solisten und die geringeren Eintrittspreise unterschieden. Auf diesem Wege ist ein breiter Strom ernster Musik wirklich ins Volk gedrungen. Was die Schulung der Jugend anlangt, so dürfte Stein einer der Ersten gewesen sein, der mit dem Gedanken der Jugend- und Schülerkonzerte Ernst gemacht hat. Sie wurden ebenfalls vom Städtischen Orchester ausgeführt und durch praktische Vorführung der Instrumente und Einführungen in das Programm eingeleitet. In die gleiche Richtung zielt die

Tätigkeit, die Stein im Dienste der praktischen Musikerziehung entfaltete. Nicht nur, daß er seinen ganzen Einfluß aufgewandt hat, um das Eitz'sche Tonwort für den Schulmusikunterricht Kiels und der Provinz nutzbar zu machen (er ist es auch gewesen, der Karl Eitz für das Ehrendoktorat der Universität Kiel in Vorschlag gebracht hat), sondern er hat auch seinem Oratorien-Verein eine Chorschule angegliedert, die am Erwachsenen die versäumte Schulung nachholen soll. Bei alledem schwebt Stein die Erziehung eines brauchbaren Nachwuchses und dessen Gewinnung für eine ernsthafte — passive oder aktive — Musikpflege vor; er arbeitet auf lange Sicht, für Gegenwart und Zukunft, hier wie dort.

Am großartigsten aber gipfelt sich diese breitgeschichtete Wirksamkeit vielleicht in der planmäßigen Eroberung des Hinterlandes, wie Stein sie seit nahezu einem Jahrzehnt betreibt. Seine ungeheure hemmungslose Vitalität hat da die Grenzen gesprengt, die scheinbar einem örtlichen Musikleben gesteckt sind, hat Brachland beackert und besät und Früchte geerntet, die er mit Recht zu den schönsten seines Lebens zählt. Mit dieser „Musikkultur in der Provinz", die er sowohl mit den Chören wie auch mit dem Orchester und dem Collegium musicum in Angriff nahm, sollte sein organisatorisches und kulturelles Werk eine Krönung erhalten, wie sie vielleicht in deutschen Landen einzig gewesen wäre. Das Ziel ist in der ganzen geplanten Größe noch nicht erreicht, im Gegenteil haben gerade in der letzten Zeit materielle Hemmungen, die Zurückhaltung der amtlichen Instanzen (die hierbei nicht umgangen werden können) und Widerstände mancherlei Art die Vollendung in Frage gestellt. Was bisher erreicht wurde — ein gewisser Turnus von Gastkonzerten in größeren und kleineren Städten Holsteins — ist nahezu ganz aus eigener Kraft geschaffen worden: eine kulturelle Unternehmung von größter Tragweite und einer Wirkungstiefe, die noch jetzt kaum abzuschätzen ist und keineswegs verglichen werden darf mit den spärlichen Erfolgen, die man sonst etwa mit sogenannten „Abstechern" erzielt. Wenn sie sich dem Plan gemäß erfüllt, dann dürfte als gelungen anzusehen sein, was vor zehn Jahren selbst der Tatkraft Fritz Steins als unmöglich erscheinen mochte: die Erschließung der „polaren Kunstwüste" — wie er mitunter scherzhaft sagte — für eine planmäßig organisierte Volksmusikkultur. —

Worin man nun letzten Endes den kulturellen Ertrag dieser Leistung begreifen will: ob in der breiten Innenwirkung und der seelischen Bereicherung einer breitgeschichteten Bevölkerung, ob in der repräsentativen Wirkung des Werkes nach außen, ob in dem damit verbundenen Prestigegewinn der Stadt oder in dem Antrieb ihres geistigen Lebens, das ist gleichgültig. Denn hier stehen Ursachen und Wirkungen in engster Wechselbeziehung, hier greift das eine in das andere. Selbstredend wird man die Innenwirkung an erste Stelle setzen müssen. Aber breite Innenwirkung setzt breites Publikum voraus. Wenn es gewonnen wird durch den suggestiven Anreiz repräsentativer Veranstaltungen, oder durch zwingende Impulse von der geistigen Seite her, oder durch das verpflichtende Odium einer geschickten Prestigepolitik, so sind diese scheinbar äußerlichen Mittel schon durch dieses ihr Resultat gerechtfertigt, ganz abgesehen von der Rolle, die sie selber im geistigen Haushalt der Stadt spielen. Woran man sich nun, je nach Neigung und Einstellung, zunächst halten mag: unbezweifelbar bleibt die kulturschaffende Wirkung dieses Werkes, das mit dem Namen Fritz Steins und durch ihn mit dem Namen der Stadt Kiel verbunden ist.

Man könnte einwenden, daß in diesem Falle die Persönlichkeit unter besonders günstigen Umständen habe schaffen können insofern, als sie sich dem Konzertwesen ungeschmälert habe widmen können. Anderswo müssen sich die Generalmusikdirektoren zwischen Oper und Konzert teilen, und jeder weiß, wieviel Kräfte gerade die Oper absorbiert. Dieser Punkt ist gewiß wesentlich, und es wäre zu wünschen, daß der lästige und ganz unsachgemäße Brauch dieser Personalunion bald überall als überholt erkannt würde. Die beiden Funktionen sind grundverschieden voneinander, und jede von ihnen erfordert eine ganze Kraft, wenn man nicht wie bisher der Meinung sein will, der Konzertbetrieb sei weiter nichts als ein obligater Ableger des Opernbetriebs. In Kiel jedoch scheidet dieser Punkt, soweit die Person Fritz Steins zur De-

batte steht, in gewisser Beziehung aus. Denn der Kieler Generalmusikdirektor hat zwar mit der Oper nichts zu tun, aber er bekleidet dafür die ordentliche Professur für Musikwissenschaft an der Universität, und dieses Amt dürfte kaum geringeren Aufwand an Zeit und Kraft erfordern als eine Operndirektion. Es ist gewiß vielen Leuten unfaßbar, wie Fritz Stein dieses Doppelamt hat ausfüllen können, ohne daß eines von beiden zu kurz kam. Denn abgesehen von den unschätzbaren Hilfen, die der Wissenschaftler dem Künstler für die praktische Arbeit bieten konnte, hat er mit der gleichen Hingabe auch auf seinem Lehrstuhl gewirkt. Er hat nicht nur das Collegium musicum gegründet, sondern auch das musikwissenschaftliche Institut der Universität, das 1921 seine bescheidenen Anfänge im — ehemaligen Karzerlokal des Kollegiengebäudes nahm und jetzt mit reichen Beständen an Lehr- und Übungsmaterial bereits zwei große Lehrsäle besetzt hält. Er hat sich daneben auch der wissenschaftlichen Arbeit zu erhalten verstanden. So stehen von ihm — hoffentlich in Bälde — zu erwarten der große wissenschaftliche thematische Reger-Katalog, seine Erinnerungen an Max Reger, die kritischen Gesamtausgaben der Sinfonien Johann Christian Bachs und der Werke Nikolaus Bruhns (von denen das bevorstehende Bachfest Proben bringen wird) u. a. Und nicht zuletzt wäre hier seiner eigentlichen Lehrtätigkeit zu gedenken, die sich in einem großen Schülerkreise segensreich auswirkt und einen immer reicheren Ertrag an wissenschaftlichen Ergebnissen hervorbringt. Doch all dies soll nur gestreift sein, um dem bequemen Einwand zu begegnen, es handle sich beim Aufbau des Kieler Musiklebens um das Produkt einer glücklichen Konstellation, die dem leitenden Manne eine Überdosis müßiger Stunden gewährleistet. Soweit Persönliches in den Vordergrund gestellt werden mußte, geschah es überhaupt nur zu dem Zweck, daß man erkenne, wie entscheidend die sachgemäße Wahl der Persönlichkeit ist, wenn die Gleichung zwischen der Subventionspolitik und der Kulturpolitik der Städte auf musikalischem Gebiete zur richtigen Auflösung gebracht werden soll. Es sollte deutlich werden, daß bei richtiger Führung das städtische Musikleben Werte erbringen kann, die mit ein paar Hunderttausend Mark im Jahre nicht zu teuer erkauft sind. Zieht man überall, wo es nötig ist, die naheliegende Nutzanwendung aus diesem Beispiel, so wird die schleichende Krisis ihre Schrecken verlieren, ehe sie zu den katastrophalen Folgerungen geführt hat, die heute nach Lage der Dinge befürchtet werden müssen.

* * *

Anmerkung der Schriftleitung:

Die vorstehenden Ausführungen lagen der Schriftleitung der „ZFM.“ schon eine geraume Weile vor, als die Nachricht eintraf, daß der Magistrat der Stadt Kiel die Kündigung des Städtischen Orchesters zum 1. Juli 1931 verfügt habe. Diese überraschende Maßnahme beleuchtet das Gesagte in mehrfacher Hinsicht. Einmal ist sie deutlicher Ausdruck der Krisenstimmung, die in den städtischen Verwaltungen Platz gegriffen hat, andermal kennzeichnet sie die Schwierigkeiten, denen sich der Kieler Generalmusikdirektor nach wie vor gegenübergestellt sieht. Wie sich die Dinge entwickeln werden, ist zunächst noch nicht abzusehen. Die durch inoffizielle Äußerungen gestützte Annahme, daß die Kündigung des Orchesters nur Präventivcharakter und keineswegs das Gewicht eines endgültigen Beschlusses habe, gewinnt an Wahrscheinlichkeit, wenn man sich vergegenwärtigt, daß die Stadt Kiel Sitz der einzigen Opernbühne in ganz Schleswig-Holstein und Träger des vorstehend geschilderten vorbildlichen Musiklebens ist. Es wäre schlechterdings unbegreiflich, wenn diese kulturellen Besitztümer durch eine übereilte Maßnahme leichten Herzens verschleudert würden. So ernst die Finanzlage der Stadt sein mag, so wenig kann darin ein ausreichender Grund gesehen werden, die elementarsten kulturellen Verpflichtungen abzustoßen, zumal wenn ein Werk wie das Fritz Steins auf dem Spiele steht, dessen Werte nicht nur in rein örtlicher Hinsicht unersetzlich erscheinen müssen. Es muß erwartet werden, daß vorher alle bestehenden Möglichkeiten erschöpft werden, namentlich auch jene, die in der Beteiligung des Landes Schleswig-Holstein an der Subventionierung des Orchesters bestehen.

Aufgabe der Stadt ſollte es ſein, gangbare Wege ausfindig zu machen, ehe ſie zum letzten radikalen Mittel greift. Im Intereſſe der geſamten deutſchen Muſikkultur, der mit ſolchen kataſtrophalen Symptomen nicht gedient iſt, hoffen wir auf eine Reviſion des Kieler Beſchluſſes im günſtigen Sinne.

J. S. Bach: „Aus tiefer Noth ſchrei' ich zu dir".

Pro Organo pleno (Manuale e Pedale doppio).

(Phrygiſch. cc. 55 Takte) Peters VI. Nr. 13.

Von K. H. David, Zürich.

Mit einer Muſikbeilage.

„Gegen Schluß des gewaltigen fugierten Chorals „Aus tiefer Noth ſchrei' ich zu dir" tritt der Freudenrhythmus ♫ ♩ ♫ ♩ ♫ ♩ auf und ſetzt ſich zuletzt ſieghaft durch. Der Text gibt ſcheinbar keinen Anlaß dazu. Da aber Bach in dieſem Choral das lutheriſche Dogma von der Buße darſtellen will, nach dem jede wahre Buße an und für ſich zur freudigen Erlöſungsgewißheit führt, hat das Freudenmotiv, das gegen dieſe düſtere Muſik ankämpft und ſich zuletzt durchſetzt, einen tiefen Sinn. Es vertritt denſelben Gedanken, dem auch die herrliche Dur-Kadenz dient."

So ſagt Albert Schweitzer in ſeinem Werk „J. S. Bach" (XII. Die muſikaliſche Sprache der Choräle). So feinſinnig dies beobachtet iſt, ſo beweiſt die Bemerkung doch, daß Schweitzer den Text des Chorales nicht genügend berückſichtigt hat. Wirklich gibt der erſte Vers des Chorales gar keinen Anlaß zum Auftreten des Freudenrhythmus, um ſo mehr aber die folgenden, beſonders die beiden letzten. Die Lutherſche Dichtung iſt weiter nichts als eine Umſchreibung des 130. Pſalms, und an dieſen hat ſich Bach hauptſächlich gehalten. In einem ſymphoniſchen Tongedicht von gedrängteſter Kürze ſchildert er alle Phaſen eines aus tiefſter Zerknirſchung zur freudigen Erlöſungsgewißheit ſich durchringenden Gemütes, ſo wie es der Pſalmiſt in Worten ausdrückt, wenn er beginnt „aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir" und zuverſichtlich ſchließt „und Er wird Iſrael erlöſen aus allen ſeinen Sünden".

Durch Nacht zum Licht! ſo könnte man mit beinahe banalen Worten jenen einzigen Steigerungsgedanken bezeichnen, der nicht nur im kirchlich-gläubigen, ſondern auch im allgemein menſchlichen Sinne den Inhalt (ſ. v. v.) ſo vieler gewaltiger Tonſchöpfungen aller Zeiten und Meiſter bildet.

Bach geſtaltet dieſe Steigerung hier in einer Weiſe, die der modernen ſymphoniſch-dramatiſchen Peripetie naheſteht. Vom Freudenrhythmus in dieſem Choral iſt der Schritt nicht mehr weit zum Erlöſungsmotiv bei „et expecto" in der h-moll-Meſſe und von dort führt der Weg zur V. Symphonie eines Beethoven. Weiter ſoll damit nichts anderes geſagt ſein, als das: daß die Großen, denen es gegeben iſt, Ewigkeitsgedanken künſtleriſch darzuſtellen, ſich zu allen Zeiten geiſtig irgendwie naheſtehen, oder ſich berühren.

In der melodiſchen Linie des Chorals „Aus tiefer Noth" iſt bereits eine gewiſſe Steigerung enthalten. Um dies zu erkennen, müſſen wir uns mit rein homophonen[1] Ohren in die Biegungen dieſer Melodie innigſt verſenken. Anfangs iſt es entſchieden Nacht: die hohle, auf und ab ſteigende Quint mit den daranſchließenden Halbtonſchritten geben der Melodie etwas Gepreßtes. Der zweite Abſchnitt mit ſeinem echt phrygiſchen Halbton-Schlußſchritt *f—e* — für unſere modernen Ohren ein ſtark betontes „Moll" — klingt völlig zerknirſcht. Der dritte Abſchnitt mit ſeiner aeoliſchen (a-moll-ähnlichen) Kadenz *h—a* bereits merklich milder. Geradezu tröſtlich und freundlich erſcheint jedoch die mixolydiſche Kadenz der vierten Zeile,

[1] Das Schlagwort „linear" wollte ſich zur Zeit der Abfaſſung dieſes Auffatzes (1916) noch nicht einſtellen. (Der Verf.)
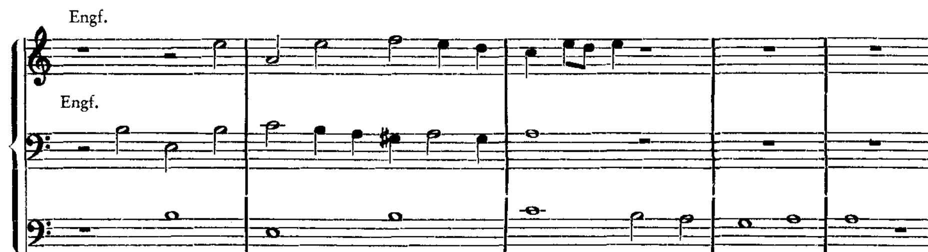
mit den an unſer G-dur erinnernden Schlußtönen *h—a—g*. Hier will ich ſchon bemerken, daß Bach ſich ſtreng an die Kirchentöne hält und unter möglichſter Vermeidung des „*fis*" harmoniſiert. Er läßt es nur andeutungsweiſe durchſchimmern und erreicht gerade dadurch die tiefſte Wirkung. Auch im imitatoriſchen Vorſpiel zu dieſer Zeile verwendet er mixolydiſchen Charakter, z. B. C-dur mit *b* im 34. Takt. Von großer Fülle iſt die mächtige Hebung zu Anfang der letzten Zeile; ſie ſinkt allerdings wieder zurück zum zerknirſchten phrygiſchen Schluß. Aber der Schlußton *e* iſt nach dem vorangegangenen wieder neu und überdies für unſere modernen Ohren unzertrennlich mit der Illuſion des Dur-Akkordes verknüpft (d-moll—E-dur), was Bach Anlaß gibt zum unerhört ſteigenden Orgelpunkt.

Bach hat ſich vollgeſogen mit den Stimmungselementen dieſer Melodieſchritte, die immer noch herrlich, wie am erſten Tag, ſind. Wie nützt er die hohle Quint des Anfangs aus! Wie mild und lieblich bewegt erſcheint dagegen die mixolydiſche Partie!
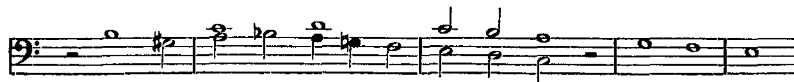
Sein Werk zerfällt zunächſt in zwei Hauptteile. Der erſte ſchließt die beiden erſten Choralzeilen in ſich, mit dem Abſchluß auf *e*, die zwanglos wiederholt werden können. Der zweite aus den übrigen Choralzeilen. Durch die Wiederholung erhält der erſte, düſtere Teil ein gewiſſes Schwergewicht, von dem ſich dann der zweite um ſo wirkungsvoller abhebt und entwickelt. Auch hat Bach natürlich nicht verſäumt, die erſten beiden Choralzeilen knapper zu behandeln, während die folgenden ſich immer mehr aufhellen und ſchließlich majeſtätiſch verbreitern. Das wäre der Verlauf in großen Zügen. Doch zur innern Struktur, zur feinen Veräſtelung!

Hierin verfährt Bach völlig konſequent und behandelt jede Choralzeile für ſich nach einem beſtimmten Schema. Die ſechs Stimmen gruppiert er derart, daß die Überſichtlichkeit im höchſten Maße gewahrt erſcheint. Er muſiziert zunächſt bloß mit vieren (2. und 1. Tenor, Sopran, Alt in der Reihenfolge des Anfangs), die nacheinander in fugierter Art mit der verkürzten Choralzeile einſetzen. Erſt nachdem das Ohr, mit dem muſikaliſchen Gedanken vertraut, einen Wegweiſer durch die Polyphonie gefunden hat, mutet uns Bach eine fünfte Stimme zu, einen tiefen Baß (Kontra-). Doch ſoll dies ganze Stimmgeflecht nur dazu dienen, die muſikaliſchen Grundquadern ſinngemäß zu umranken und den Einſatz der gewaltigen ſechſten Stimme vorzubereiten, die, ein höherer Baß, in ausgehaltenen Tönen die Choralnoten wie aus ehernem Munde ſpricht. Wahrlich, ein überwältigendes Bild muſikaliſcher Kunſt und Phantaſie! Die übrigen Stimmen beugen ſich denn auch vor dieſer ſechſten, was Bach dadurch andeutet, daß er zur Choralnote die Verkürzung engführt. Es ſieht aus, als ob ſich die „kleine Stimme" vor der „großen" demutsvoll verſchränkt und zu Boden wirft.
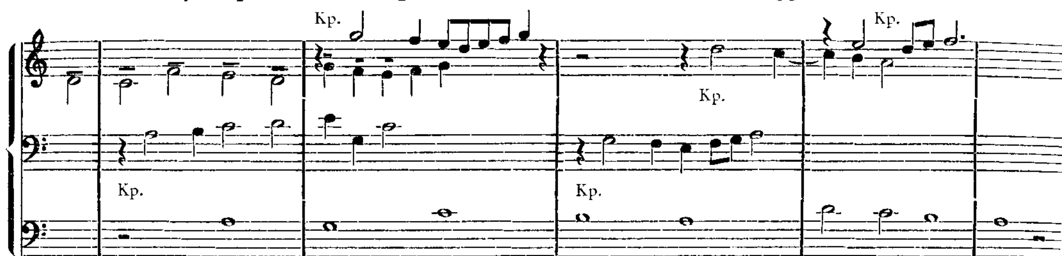
Das erſte Mal:
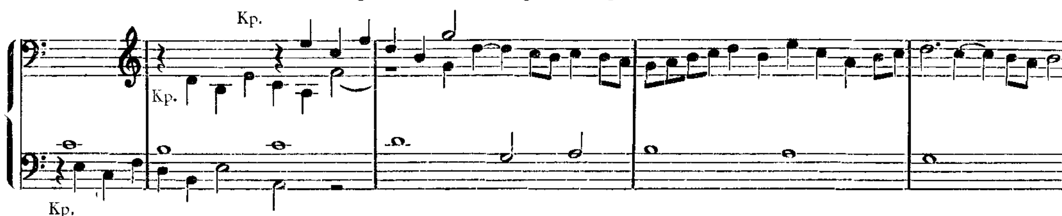


Das zweite Mal iſt die Nacht noch tiefer hinabgeſunken, was ſchon durch die unheimliche Chromatik im 16. Takt und die fürchterlichen Diſſonanzen (man beachte die beiden Bäſſe!) im 20. Takt angedeutet wird, und nicht minder durch die zerknirſchte Chromatik der Engführung:



Beim dritten Mal lockert ſich das Schema bereits in der Weiſe, daß zur verkürzten Choralzeile noch ein ſynkopierter Kontrapunkt hinzutritt, der ebenfalls enggeführt wird:
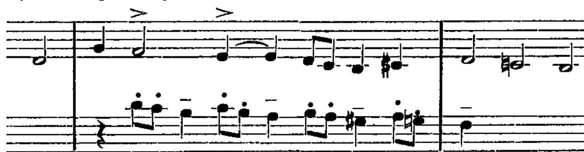


Das vierte Mal ergeht ſich der Kontrapunkt gar in heiter-eckigen Sprüngen und verdrängt die verkürzte Choralzeile völlig von der Engführung, d. h. er beſtreitet ſie allein:

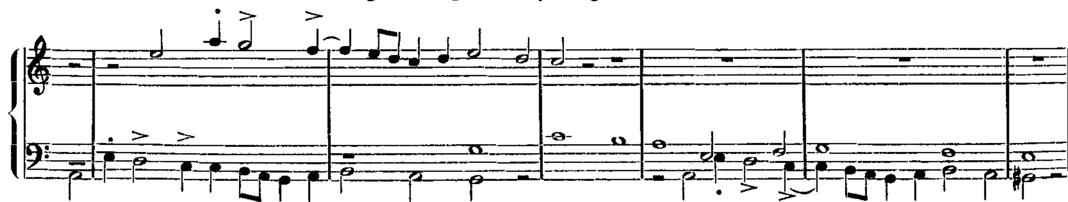


Wie auf eigene Fauſt muſiziert dabei die eine Kontrapunktſtimme weiter und untermiſcht ihren Verlauf mit fröhlich bewegten Achteln: den Freudenrhythmus kann man hier geradezu keimweiſe entſtehen ſehen, und dieſe Stelle iſt ein Beweis für die eiſerne Konſequenz des Bachſchen Denkens, das ſcheinbar Nebenſächliches plötzlich feſthält und durch zielbewußte Verwendung zu höchſter Bedeutung emporſteigert.

Übermütig ſynkopiert erſcheint die rhythmiſche Umgeſtaltung der letzten Choralzeile. Auch ſie enthält den Freudenrhythmus als Achtel-Durchgangsnoten. Doch ſeine eigenſte Geſtalt erhält das Freudenmotiv erſt in der Linie des Kontrapunkts, wo die Achtel und Viertel endgültig zur bedeutungsvollen Kette vereinigt ſind:
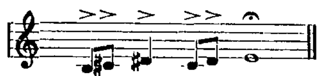


Der Freudenrhythmus ſchweigt von hier ab keinen Augenblick mehr. Rhythmiſch ungemein markant iſt die kühne Engführung der Synkope in den Außenſtimmen:



Mächtig und kraftvoll ſetzt der Choralton auf dem $\frac{6}{4}$-Akkord von C-dur ein, dazu das Freudenmotiv in Terzen im folgenden Takt! Von einem Zurück„ſinken" in den phrygiſchen Schluß iſt hier nicht mehr die Rede. Schon allein die Stimmverſchränkung der beiden Baßſtimmen, d. h. die Engführung der Choralzeile mit ihrer rhythmiſchen Verkürzung, bedeutet

einen Triumph, der mächtig zum E-dur-Orgelpunkt hindrängt. Und in die Schlußtakte iſt nun nichts anderes mehr als der Freudenrhythmus eingemeißelt, in auf- und niederwärts und Gegenbewegung, bis er zuletzt ſeinen kräftigſten Ruf erſchallen läßt:



Selbſtredend iſt die Orgel derjenige Tonkörper, der die ganze harmoniſche und dynamiſche Gewalt dieſes Stückes am eindrucksvollſten offenbaren kann. Jedoch darf nicht verſchwiegen werden, daß auf der Orgel die rhythmiſche Deklamation der unerhört ſelbſtherrlich geführten Stimmen niemals völlig zum Ausdruck kommt. Aus dieſem Grunde wäre es intereſſant, das Stück für Streicher und Bläſer umzuſchreiben.[2] Die erſten vier Stimmen werden zwanglos unter Violinen, Bratſchen und Violoncelli verteilt. Die fünfte Stimme ergreifen die Kontrabäſſe. Der mangelnde 8-Fußton wird dadurch erreicht, daß einige der Kontrabäſſe eine Oktave höher ſpielen (ausgenommen die Töne, die über geraten). Der ſo gewonnene 8-Fußton wird außerdem durch zwei Fagotte verſtärkt. Den Choral übernehmen die Singſtimmen, d. h. Chorbäſſe, verſtärkt bzw. getragen durch zwei Poſaunen. Um den letzten drei Takten mehr Glanz zu verleihen, können je die Hälfte der beiden Violinpartien die obere Oktave ergreifen. Die Singſtimmen und Poſaunen tragen möglichſt gleichmäßig ſtark und ſtarr vor, die übrigen Stimmen mit lebendiger, eindrucksvoller Akzentuierung. Auf dieſe Weiſe gewinnt das Stück ſehr an ſprechender Deutlichkeit der Polyphonie, wodurch der Ausfall an harmoniſcher Kraft und Fülle für einmal wohl wettgemacht werden kann. Jedenfalls zeigen derartige Verſuche ſtets einen Weg, um in die unergründliche Geiſteswelt Bachſcher Stücke völlig einzudringen.

Bach als vokaler Melodiker.

Eine Betrachtung in knappſter Form.

Von Alfred Heuß, Gaſchwitz b. Leipzig.

In nichts zeigt ſich der Unterſchied zwiſchen der heutigen und der Bachſchen Kunſtauffaſſung ſowie Kompoſitionspraxis deutlicher, als wenn ſie in ihrer Melodik, und was nun eben mit ihr zuſammenhängt, verglichen werden. Auf allen anderen Gebieten der Kompoſition iſt der Unterſchied geringer, ſelbſt nach der Zeit verſuchten Umſturzes. Von der heutigen Harmonik, ſoweit ſie nun eben wieder tonal iſt, und der jetzigen und gerade auch linearen Kontrapunktik führen, wenn auch gelegentlich etwas verſteckt, Wege zu Bach, in melodiſcher Beziehung aber öffnet ſich geradezu eine Kluft, die ja gelegentlich einmal überflogen wird, nichtsdeſtoweniger ſich um ſo deutlicher auftut, je genauer man das Gegenüber ins Auge faßt. Hierüber ſich einigermaßen klar zu werden, ſei der Zweck dieſer Zeilen.
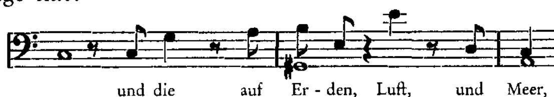
Bachs Kunſt iſt in ihren Elementen eine rein melodiſche, derart rein melodiſch ſogar, wie ſie von keinem ſpäteren Meiſter wieder zur Anwendung gelangt iſt. Dieſes Wort wird zunächſt nicht nur angeſichts von Bachs polyphoner und harmoniſcher Meiſterſchaft Verwunderung erregen, ſondern gerade auch im Hinblick auf die Kunſt vor allem der Wiener Klaſſiker, die ja gerade in ihrer Melodik das ausgeprägteſte Melodiezeitalter, nämlich das eigentliche 18. Jahrhundert, aufgenommen hatten und alſo ſchon aus Gründen muſikaliſcher Entwicklung manches vor Bach vorausgehabt haben müſſen. In gewiſſem Sinne iſt dies auch unbedingt der Fall. Ihre hinreißend ſchöne Melodik, eine Folge vor allem der italieniſchen Einwirkung, gibt ihr in der Welt vor der Bachſchen einen Vorzug, der von niemand beſtritten werden kann; an echtem Charakter in der Melodik haben es zudem Haydn, Mozart oder Beethoven zum mindeſten in

[2] Siehe Notenbeilage.

ihren Hauptwerken nie fehlen lassen. Wir sehen wohl, daß wir uns mit dem Begriff „Melodik" schon etwas tiefer einlassen müssen, wenn wir den oben aufgestellten Satz bewahrheitet finden wollen.

Was heißt rein gesangsmelodisch? Wir drücken es kurz so aus, daß es für den reinen Melodiker sozusagen nichts gibt, das er sich nicht getraute, in allem Wesentlichen auf rein melodischem Wege zum Ausdruck zu bringen, er mithin auch dort melodisch vorzugehen vermag, wo ein anderer entweder überhaupt nicht daran denkt, daß man es tun könne, oder aber andere Mittel heranzieht. Es käme also beim rein melodischen Prinzip darauf an, möglichst schon in die Melodik die ganze Welt des Ausdrückbaren zu bannen und erst auf dieser Grundlage die andern Mittel zur Vervollständigung heranzuziehen. Das nun trifft in einer Weise bei Bach zu, für die man in dieser Ausdehnung kein zweites Beispiel findet. Auf Grund seiner geistigen und melodischen Urkraft schreckt Bach eigentlich vor gar nichts zurück, und sein stolzes Renaissance-Wort: „Es muß alles zu machen möglich sein", hat ganz besonders auch für sein vokales Melodieprinzip vollste Geltung. Wobei — das sei ohne weiteres gesagt — Bach gelegentlich so weit geht, daß man von einer melodischen Übertreibung, von barocken Elementen in seiner Anwendung und Ausnützung dieses Prinzips reden darf, was aber schließlich nur zeigt, wie gewaltig es in ihm wirkte.
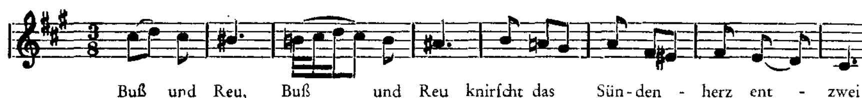
Die neuere Bach-Ästhetik hat, ohne es zu wollen, etwas einseitig denjenigen Bach auf melodischem Gebiet in den Vordergrund gestellt, bei dem die Kühnheit seines Melodieprinzips schon äußerlich in die Augen fällt. Wer lediglich die Melodiebeispiele bei Schweitzer, Pirro und besonders bei Wolfrum durchsieht, steht vor einem Arsenal an eigenartigsten Melodiebildungen, und auch der beste Kenner eines andern großen Meisters wird darauf verzichten, auch nur halbwegs so umfassende Beispielsammlungen anlegen zu können. Es ergäbe sich also gewissermaßen auch auf statistischem Wege, daß Bach auf unserm Gebiet einzig dasteht. Tatsächlich dürfte es kaum ein irgendwie bedeutungsvolles Wort geben, das Bach nicht zu fassen vermocht hätte, und zwar eben zunächst auf melodischem Wege. Schon hier gibt es des Staunens kein Ende, des Staunens zunächst einmal über die Phantasiekraft, jedes dieser Worte „sehen" zu können, dann aber über die Geisteskraft, mit der es zugleich gegeben wird, welchen Kräften eine immer wieder elementare, melodische Kraft entspricht. Vieles erscheint dabei auf den ersten Blick selbstverständlich, so wenn Bach z. B. die Rezitativ-Worte: „auf Erden, Luft und Meer" (Kantate: Sei Lob und Ehr) so gibt, daß das erste Wort Mittellage, das zweite hohe und das dritte tiefe Lage hat:



Sehen wir aber näher zu, so geht die Unterscheidung bedeutend weiter. Da wird „und die auf Erden" mit bestimmten, bewußten Quintenschritten gegeben, sodaß man ohne weiteres den Menschen, der als einzig bewußtes Wesen im Weltall steht, vor sich stehen hat. „Luft" wird so hoch intoniert, daß man das Wort mit gehauchter Kopfstimme einzig richtig wiedergibt, und, auf einem einzigen Ton gebracht, schwebt es wie der Odem Gottes. Die Worte „und Meer" erhalten, im Gegensatz zu dem ersten, diatonische Fassung und wirken schon rein melodisch, also ohne die Moll-Harmonie, geradezu geheimnisvoll. Man kann an diesen paar Rezitativnoten erkennen, wie Bach jedes einzelne Wort durchgeistigt.

Das Staunen wächst aber, wenn man weiter geht und gewahrt, was Bach innerhalb einer geschlossenen Melodie zum Ausdruck zu bringen vermag, Dinge, die darzustellen ein heutiger Komponist vor allem gar nicht auf den Gedanken käme. Besonders hier ist auch der Punkt, wo die vergleichende Kritik einzusetzen hätte. Ein ohne weiteres zugängliches Beispiel mag zeigen, worum es sich handelt. Der Satz: „Buß und Reu knirscht das Sündenherz entzwei", (die erste Alt-Arie in der Matthäuspassion) wäre auch für einen modernen Tonsetzer kein Problem, es käme auch ihm darauf an, die scharfen Gefühle von Buße und Reue

irgendwie zum Ausdruck zu bringen. Daß er dabei vor allem die Mittel der Harmonik ins Treffen führte und man sicher sein könnte, die Gesangstimme, so man sie auf sich allein stellte, wäre nicht imstande, die betreffenden Gefühle überhaupt und zweitens in einer musikalisch vollendeten Melodie auszudrücken, würde jeder Kenner heutiger Gesangsmelodik ohne weiteres bestätigen. Stände man aber einer fähigen modernen Fassung gegenüber, so dürfte man immerhin sicher sein, daß sie an knirschenden Dissonanzen nichts zu wünschen übrig ließe und die Worte nach dieser Seite sicherlich zum Ausdruck kämen. Ein Bach würde diesem Dissonanzenbad, vorausgesetzt, daß es säuberlich zubereitet wäre, vielleicht sogar ganz wohlgefällig gegenüberstehen, nachdem vom modernen Komponisten der melodische Abzug ohne weiteres zugestanden worden wäre. Nun aber erhöbe Bach plötzlich sein magisches Perückenhaupt und sagte: „Ganz nett, an knirschenden Dissonanzen ist wirklich kein Mangel, aber gerade, worauf es mir ebenfalls ankam, scheint es mir, und zwar vollständig, zu fehlen." Der moderne Komponist bekäme einen roten Kopf und sagte: „Wie, was! Ich denke, über den Sinn der simplen Worte läßt sich wirklich nicht streiten, und wollen Sie noch etwas Zerknirschteres haben, so läßt sich damit schließlich dienen." Und Bach sehr ruhig: „Nun zeigen Sie mir einmal, wo Sie gerade das zerknirschte Herz haben, jenes Herz nämlich, das durch Buße und Reue zerknirscht, d. h. zerrieben worden ist und nun schwach und hilflos, aber geläutert, gewissermaßen am Boden liegt. Sehen Sie, da unten das tiefe Cis, das weder ein Knaben- noch ein Frauenalt mit starker Stimme singen kann, da unten liegt es:



Freilich, wenn Sie das „entzwei" noch nie in Ihrem Herzen selbst empfunden haben, so spreche ich zu tauben Ohren. Aber das ist es nicht allein! Sie müssen mir auch das Allmähliche des Prozesses zeigen, der, wie Sie als Mann eines so aufgeklärten naturwissenschaftlichen und philosophischen Zeitalters viel besser wissen als ich wenig gebildeter Kantor, auf Ursache und Wirkung beruht, in dem die Ursache, nämlich ‚Buß und Reu', die Wirkung, die Zerknirschung herbeiführt. In zwei Jahrhunderten ‚fortschreitender Entwicklung' wird man sich über derart einfache Dinge wohl denkbar klar geworden sein, und die Mittel der Tonkunst sind ja so überaus großartig in die Höhe, Tiefe und Breite gewachsen, daß Derartiges zum Ausdruck zu bringen, wie es dieser Text, wenigstens von mir, verlangte, heute eine Kleinigkeit sein wird. Zeigen Sie mir dies alles, wie ich Ihnen dies ebenfalls in aller Gründlichkeit zeigen könnte; denn ich verstehe mich vielleicht auf die modernen Mittel nicht so ganz." Und das verlegene Gesicht des modernen Komponisten, unter dem man sich jeden heutigen Komponisten vorstellen darf, ansehend, führe er ruhig fort: „Und sehen Sie, all das, was ich Ihnen sagte, wird lediglich mit der Gesangsstimme gemacht. Und wenn Sie mir zugeben, daß ich mich auch einigermaßen auf die Mittel der Harmonik und Kontrapunktik verstehe, die aber weiter nichts als zu dienen haben, so glauben Sie mir auch Folgendes:

Der Kern der Tonkunst ist die Melodie, sie allein ist es, die sich sogar auf sich allein zu stellen vermöchte. Sie ist das Tiefste und Geheimnisvollste, das Geistigste und doch auch wieder das der ganzen Welt sich am klarsten Offenbarende. Ohne sie wäre all mein übriges Können tot, sie gibt mir nicht allein die Kraft, dieses anzuwenden, sondern auch das sittliche Recht. In der Melodie bin ich ein Diener Gottes, in den anderen Mitteln ein solcher der Kunst. Den Ton, die Urmelodie, haben wir von Gott, die anderen Mittel haben sich die Menschen, in göttlichem Drange von der Melodie geführt, erworben. Sie war der göttliche Pfadfinder für Polyphonie wie für Harmonie. Mit der Melodie alles durchdringen zu suchen, was uns Menschen zu erkennen gegeben ist, heißt für uns Musiker göttliches Gebot. Sie ist's, die uns stark macht, geistig stark, weil sie uns zwingt, das Tiefste im Einfachen und das Einfachste im Tiefen zu sehen. In göttlicher Klarheit steht sie vor uns, tau-

ſendfach und immer wieder neu ſind die Triebe, die Fäden, die von ihr ausgehen. Der wahrhaften Entwicklung gibt es kein Ende, wenn die Melodie, die vom Geiſte Gottes erleuchtete und erwärmte, ſtark iſt. Verkümmert ſie aber oder iſt ſie nicht geiſtiger, göttlicher Natur, dann werden die anderen Mittel, ſo herrlich ſie im Dienſte der Melodie ſind, zu Schmarotzern, die immer mehr das Mark unſerer göttlichen Kunſt aufſaugen. Darum, ihr Künſtler, beſinnt euch auf jene Melodie die vom Geiſte und nicht von der Materie iſt, ſie wird euch mit aller erforderlichen Klarheit ſagen, ob ihr noch auf dem rechten Wege ſeid. Vermögt ihr mit der reinen Melodie nicht mehr die Welt zu durchdringen, dann iſt eure Kunſt ein tönend Erz, deſſen Klang niemals jene Sphären erreichen wird, von denen unſere göttliche Kunſt ihren Urſprung nahm. Und klingt ſie dort nicht an, ſo wird ſie auch das nicht im Menſchen zum Klingen bringen, was göttlich in ihm iſt. Und dann iſt ſie des Teufels, unreinen Geiſtes, wächſt ſich zum Fluche ſtatt zum Segen aus. Darum nochmals: Mit der Melodie des Geiſtes durchdringt die Welt, dann habt ihr am Weltall teil.

Bachs „Kunſt der Fuge" für Taſteninſtrumente.

Von Fritz Müller, Chemnitz.

Johann Sebaſtian Bachs letztes — und wohl ſein tiefgründigſtes — Werk iſt „Die Kunſt der Fuge". Die Nachwelt wußte mit dieſer Tondichtung, die der Meiſter unvollendet hinterließ, nicht viel anzufangen. Man hielt ſie für eine Sammlung von Lehrbeiſpielen. Mehr als $1^3/_4$ Jahrhunderte[1] mußten vergehen, bis die „Kunſt der Fuge" ihre Uraufführung erlebte.

Bahnbrechend wirkte hier Wolfgang Graeſer. Er ordnete nicht nur den zweiten Teil des Werks, den der Drucker nicht im Sinne Bachs der Nachwelt überliefert hatte, beſſer an, ſondern trat auch dafür ein, die „Kunſt der Fuge" aufzuführen. Nach ſeiner Einrichtung erfolgte die denkwürdige Wiedergabe am 26. Juni 1927 in der Leipziger Thomaskirche unter Straubes Leitung. Mehr als 25 Aufführungen folgten in kurzer Zeit.

Im vorigen Jahre bekam man die „Kunſt der Fuge" auch nach der Bearbeitung von Hans David zu hören, der die einzelnen Nummern ganz anders anordnet und ſogar die Fugen des erſten Teils umſtellt, deſſen Druck Bach noch überwacht hat. Außerdem aber inſtrumentiert David das Werk anders als Graeſer. Das iſt begreiflich, da Bach — von wenigen Ausnahmen abgeſehen — keine Angabe hinterlaſſen hat, wie die einzelnen Nummern in Töne umgeſetzt werden ſollen. Während Graeſer in jedem der beiden Teile die Ausdrucksmittel bis zum vollen Orcheſter für die letzte Nummer ſteigert, verwendet David für alle Fugen in der Hauptſache den gleichen Klangkörper.

Einen von Graeſer und von David abweichenden Standpunkt vertritt Heinrich Rietſch[2]. Er meint, Bach habe das Ganze „für den Vortrag auf einem Klavierinſtrument (beziehungsweiſe auf zweien) beſtimmt".

Nun hat zwar Joh. Seb. Bach das Werk partiturmäßig drucken laſſen. Das muß aber nicht in der Abſicht geſchehen ſein, daß jede Stimme von einem beſonderen Blas- oder Streichinſtrument geſpielt werden ſoll. Auch darf man nicht daraus folgern, der Meiſter habe abſolute Muſik geſchrieben. Wenn man nämlich die einzelnen Fugen aus der Partitur ſpielt oder die Stimmen auf zwei Syſteme zuſammenzieht, ſo findet man, daß Bach nie unklaviermäßig geſchrieben hat. Leicht iſt ſolcher Klavierſatz natürlich nicht. Wer aber das „Wohltemperierte Klavier" durchgearbeitet und z. B die fünfſtimmige Fuge des erſten Teils in cis-moll bezwungen hat, der wird auch mit der „Kunſt der Fuge" fertig.

[1] Daß Zelter im Jahre 1813 einige Nummern aus der Kunſt der Fuge inſtrumentiert und ſie vom Orcheſter ſeiner Singakademie hatte üben laſſen, kann nicht gut als Uraufführung des ganzen Werkes bezeichnet werden.

[2] Vgl. Bachjahrbuch 1926.



Johann Sebaſtian Bach

Marmorbüſte von Prof. Dr. h. c. Georg Kolbe
im Beſitz der Stadt Leipzig



Wilhelm Mauke †

Geboren am 25. Februar 1867, gestorben am 24. August 1930

Klarer treten die Feinheiten der Stimmführung hervor, wenn man verschiedene Fugen auf der Orgel spielt.

Einen dritten Weg hat Bach selbst gewiesen, indem er die dreistimmige Spiegelfuge für zwei Tasteninstrumente bearbeitete. Damit nun auch die linke Hand des zweiten Spielers beschäftigt wird, enthält diese Bearbeitung noch eine vierte Stimme, die sich in der ursprünglichen Fuge nicht findet.

Die Frage, warum Bach die wesentlich schwerere vierstimmige Spiegelfuge nicht ebenfalls für zwei Klavierinstrumente ausgesetzt hat, beantwortet Rietsch so: „Bei der vierstimmigen Spiegelfuge ... lag keine Notwendigkeit zu besonderer Bearbeitung vor; Sopran und Baß, Alt und Tenor ergeben je eine Klavierstimme."

Diese Antwort halte ich für richtig, vermisse aber die Untersuchung, ob noch mehr Nummern sich besser auf zwei Tasteninstrumenten vortragen lassen. Am meisten schneiden und kreuzen sich wohl die Stimmen in den drei Gegenfugen. Die erste bringt das — rhythmisch und melodisch äußerst geschickt veränderte — Thema abwechselnd in der Grundform und in deren Spiegelbild. Die Einsätze überstürzen sich auch. So folgt in Takt 41 dem Tenor, der das Thema spiegelt, der Alt mit der ursprünglichen Gestalt im Abstand von nur einem halben Takte. Am Schluß, der plötzlich sechsstimmig wird, erklingen beide Formen sogar zu gleicher Zeit. — Die nächste Fuge arbeitet nicht bloß gleichfalls mit viel Engführungen, sondern bringt beide Formen des Themas bald mit Halben als Zählzeiten, bald in Vierteln. Und — als habe dieses verteufelt schwierige Kunststück seine Kräfte nicht voll angespannt — läßt Bach noch eine Fuge folgen, in der die Notenwerte nicht bloß verkleinert, sondern auch noch vergrößert, also beide Formen bald in Halben, bald in Vierteln, bald in Ganzen auftreten läßt.

Wenn der Bachspieler diese drei Fugen auch auf dem Klavier oder auf der Orgel ausführen kann, so eignen sie sich doch ausgezeichnet zur Wiedergabe auf zwei Tasteninstrumenten. So haben wir also — jede Spiegelfuge zählt, da sie zweimal zu spielen ist, doppelt — im ganzen sieben Nummern für zwei Klaviere, während Graeser wie David nur zwei vorsehen. Wird etwa ein Drittel des Werks in dieser Weise wiedergegeben, dann verlohnt es sich erst, zwei Kielflügel heranzuschaffen. Den Luxus, ein zweites Cembalo lediglich der dreistimmigen Spiegelfuge halber zu verwenden, konnte man sich bisher nur leisten, wenn die „Kunst der Fuge" z. B. im Rahmen eines Bachfestes aufgeführt wurde, auf dessen Vortragsfolge noch andere Werke für zwei Klaviere standen.

Bei der Gelegenheit sei auch empfohlen, in Konzerten, in denen zwei Cembali konzertierend gegen das Orchestertutti auftreten, die drei Gegenfugen als Kostproben aus der „Kunst der Fuge" zu bieten. Auch bitte ich die Organisten, in die Vortragsfolgen für Orgelkonzerte, geistliche Abendmusiken usw. einige der übrigen Fugen aufzunehmen. Manche Nummern, vor allem die zweistimmigen kanonischen Fugen, eignen sich auch zum Vortrag auf einem Cembalo. Mit den zwei Manualen und durch Registerwechsel lassen sich feine Wirkungen erzielen.

Graeser hat die ersten zwei Kanons dem Cembalo, die anderen beiden der Orgel zugewiesen. David hingegen läßt in diesen Nummern, denen man ohne weiteres ansehen muß, daß sie „für zwei Manuale" bestimmt sind, teils die Oboe, teils die — vollständig unbachische — Klarinette mit dem Fagott Zwiesprache halten!

Es bleibt nun noch zu untersuchen, wie die vier einfachen Fugen, die zwei Doppel- und Tripelfugen, die unvollendete Quadrupelfuge und der Choral wiederzugeben sind.

In den einfachen Fugen schneiden sich die Stimmen ganz wenig; man kann sie also unbedenklich auf einem Tasteninstrument spielen. Schon als Anfangsnummer nimmt sich die erste Fuge am besten auf der Orgel aus. Auch die abgesetzten Akkorde in Takt 70—72 wirken in ihrer Wucht auf der „Königin der Instrumente" viel mehr, als auf dem Cembalo oder als vom Streicherquartett (Graeser) vorgetragen. Ferner kann der Organist die Themen

dadurch hervorheben, daß er z. B. in Takt 9—13 die Baßſtimme auf dem 1. Manual ſpielt, den Tenor in Takt 13—17 ins Pedal verlegt und dafür die begleitende Baßſtimme mit der linken Hand ſpielt. Weiſt das Pedal kräftige Vierfußregiſter auf, ſo läßt ſich ſogar das in Takt 23 beginnende Thema des Alts auf dem Pedal ſpielen. — Der Symmetrie halber muß auch die letzte der vier einfachen Fugen auf der Orgel vorgetragen werden, wobei man u. a. den „kuckucksruf"-ähnlichen Terzenſchritt ſorgfältig herausarbeiten kann. — Werden die zweite und dritte Fuge auf dem Cembalo dargeboten, ſo wirkt vor allem der punktierte Rhythmus der zweiten Fuge fein. Beide Fugen können aber auch auf der Orgel geſpielt werden, was wieder den Vorteil hat, daß verſchiedene Themeneinſätze beſſer herausgearbeitet werden können.

Die erſte Tripelfuge iſt dreiſtimmig und für „zwei Manuale und Pedal", alſo für die Orgel, wie geſchaffen. Da ſich die Stimmen kühn kreuzen, empfehle ich ſtreng triomäßiges Spiel. Iſt auch das dritte Manual mit kräftigen Stimmen ausgeſtattet, ſo braucht man nicht viel umzuregiſtrieren. Eine neue Klangfarbe braucht, wer ſtilgetreu ſpielen will, erſt beim Beginn des zweiten Themas (Takt 39, letztes Viertel) eintreten zu laſſen. Beim dritten Thema, das durch die Pauſe auf dem ſchweren Taktteil äußerſt wirkungsvoll iſt, nehmen ſich Zungenſtimmen gut aus.

Die folgenden drei Fugen — zwei Doppelfugen und eine Tripelfuge — ſind vierſtimmig. Wenn ſich auch nicht jede Stimme auf einer Klaviatur für ſich ſpielen läßt, ſo eignen ſich dennoch dieſe Nummern zum Vortrag auf der Orgel vorzüglich. Zwei von ihnen — vielleicht die beiden Doppelfugen — auf zwei Kielflügeln darzubieten, möchte ich nicht empfehlen. Einmal könnte die zu häufige Verwendung dieſes Klangapparats ermüden; und dann liegt keine unbedingte Notwendigkeit vor. Denn trotz des kühnen Oktavenſprungs, mit dem das erſte Thema der erſten Doppelfuge beginnt, kreuzen ſich die Stimmen zu wenig, als daß ein Organiſt nicht das Stimmgewebe klarlegen könnte!

Die Schlußfuge, in der Bach vier Themen verarbeiten wollte, iſt leider unvollſtändig. Mit ihr, für deren Vortrag nur die Orgel in Frage kommt, kann man die „Kunſt der Fuge" nicht ſchließen. Man kann ſich — überlieferungsgemäß — des Chorals „Vor deinen Thron tret' ich hiermit" bedienen, den der Meiſter kurz vor ſeinem Tod dem Schwiegerſohn Altnickol in die Feder ſagte. Dieſer Choral verwendet zwar nicht das Thema der „Kunſt der Fuge". Aber er iſt ein kontrapunktiſches Meiſterwerk, ſodaß er ſehr wohl zum Schluß ertönen kann. Leider hört man ihn oft ſo, daß er gar nicht zu dem Vorausgegangenen paßt. Meiner Anſicht nach iſt die Stimmung durch die erſte Choralzeile feſtgelegt; und das kleine Kunſtwerk iſt nicht von demütiger Zerknirſchtheit durchweht, ſondern aus ihm ſtrahlt etwas Glanz vom Thron der Gottheit. Alſo darf der Choral nicht ganz langſam und kaum hörbar geſpielt werden, ſondern kräftig klingen und jene Zuverſicht ausdrücken, mit der ein Bach, der auf Erden ſich wacker mit allerhand Obrigkeiten herumgeſtritten hatte, am Ende ſeines Lebens bereit war, vor den Richterſtuhl des Ewigen zu treten.

Wer den Choral nicht ſpielen will, muß auch die unvollendete Fuge weglaſſen. Damit das Ganze mit Orgelklang endet, wie es beginnt, empfehle ich für dieſen Fall, entweder die beiden Tripelfugen an den Schluß zu verlegen, oder die zweite Doppelfuge und die zweite Tripelfuge.

Lediglich auf Taſteninſtrumenten vorgetragen, würde demnach Bachs „Kunſt der Fuge" ſo darzubieten ſein:

Vier einfache Fugen	Orgel,
(oder Nr. 1 u. 4 Orgel, 2 u. 3 Cemb.)	
drei Gegenfugen	2 Cembali,
vier Fugen mit zwei oder drei Themen	Orgel.
vier kanoniſche Fugen	Nr. 1 und 2 Cembalo, Nr. 3 und 4 Orgel,
zwei Spiegelfugen	2 Cembali,
Quadrupelfuge und Schlußchoral	Orgel,

Da man kein Orcheſter braucht, ſondern nur drei — und wenn ein Cembaliſt auch Orgel ſpielen kann, gar bloß zwei — Künſtler, ſo iſt eine ſolche Aufführung der „Kunſt der Fuge“ bedeutend billiger, und zwar auch dann noch, wenn man zwei Kielflügel leihen muß. Zwei Flügel von heute zu verwenden, möchte ich nur für den Notfall raten.

Meine Vorſchläge wollen nicht die Verdienſte Graeſers und Davids ſchmälern, ſondern lediglich einen dritten Weg zeigen, auf dem man des großen Meiſters letztes Werk den Muſikfreunden vermitteln kann. Er iſt nicht beſchwerlich, und ich würde mich ſehr freuen, wenn ſich Bachfreunde finden, die ihn gehen!

Wilhelm Mauke †

Von Wilhelm Zentner, München.

Die ſchmerzliche Tragik von Künſtlers Erdenwallen wird immer wieder neu. Sie findet ihre Widerſpiegelung auch im Leben des Mannes, um den wir heute die Totenklage erheben: Wilhelm Maukes. Kampf iſt das Loſungswort dieſes Daſeins geweſen, deſſen herbe Schwere ſich ſchmiegſamere und kompromißbereitere Naturen vielleicht hätten erleichtern können, von deſſen zermürbender Fehde ſich aber der Verſtorbene, ein begeiſterter Jünger Nietzſches, nicht auf ſo billige Weiſe loskaufen wollte. Denn Wilhelm Mauke liebte die Fehde, liebte es, ſich mit dem Schwerte ſchirmend vor den heilig gehaltenen Hort ſeiner Ideale zu ſtellen und ohne Zögern dreinzufahren, wo er Widerſtandsneſter der Unkunſt, Vertrocknetheit oder der Spießerbehäbigkeit wähnte. Es gab wenig Frieden in dieſem bewegten Leben, und nicht allein den Gegnern, ſich ſelber ſchlug Wilhelm Mauke oft die bitterſten Wunden, denn neben dem Streiter wohnte in ſeiner Bruſt noch der in ſich ſelbſt verſunkene Lyriker, der Träumer an heiligen Bronnen, die an einſamen Eilanden, entrückt jeglichem Schlachtenlärme, in die ſtillen Nächte rauſchten. So ward dieſes Künſtlerdaſein ebenſo ausgeſprochen, wie es feindliche äußere Mächte, deren Anſturm keinem Schaffenden erſpart bleibt, mannhaft beſtand, auch zum Kampfe mit der eigenen komplizierten Art, in der ſich nur ſchwer die Widerſprüche verſöhnten.

Urſprünglich zum Studium der Medizin beſtimmt, folgte der am 25. Februar 1867 zu Hamburg geborene Komponiſt doch bald dem ſtärkeren Zuge ſeines Herzens und warf ſich der Muſik in die Arme. In Baſel waren Hans Huber und Löw ſeine Lehrer; abgeſchloſſen wurden Maukes Studien an der Akademie der Tonkunſt in München, wohin er im Jahre 1892 überſiedelte. Der Zauber der Iſarſtadt mit ihrem regen künſtleriſchen Leben und deſſen fortſchrittlicher Richtung bannte auch dieſen Norddeutſchen, der hier ſeine Wahlheimat fand. Muſikaliſche wie literariſche Kreiſe erſchloſſen ſich ihm. Mauke begeiſterte ſich für die junge Lyrik, auf deren gerade ſich entfaltenden Panieren die Namen Liliencrons und Dehmels brannten, und ſetzte ſich für die neue Muſik, insbeſondere das Schaffen von Richard Strauß, ein, ohne dabei das Alte über Bord zu werfen. Er griff zur Feder, ſeine ſtarken kritiſch-analytiſchen Fähigkeiten zu betätigen, die ihm freilich manche Widerſacher ſchufen. Über dem komponierenden Kritiker und kritikſchreibenden Komponiſten lag nicht nur in München ein gewiſſes Odium. Und nun gar über Mauke, in deſſen temperamentvoller Art oft ein ſehr ſubjektiver Empfindungskern zum Durchbruch kam! Wer hätte, um nur ein Beiſpiel zu nennen, ſeine mehr als einſeitige Einſtellung zu Brahms widerſpruchslos ertragen? Nein, Wilhelm Mauke, der zuerſt als Muſikreferent an der „Münchner Poſt“ und ſpäter an der „Münchener Zeitung“ wirkte, trug eine bequeme „Objektivität“ niemals gleich einem Metermaß in der Weſtentaſche. Ihm bedeutete ſeine kritiſche Tätigkeit etwas, um das er rang, litt und ſtrebend ſich bemühte. Auch hier herrſchte Kampf: das Urteil, das Mauke ſchließlich formte, entſtand gewiſſermaßen vor unſeren Augen, die Für und Wider wurden in Kampfſtellung gegeneinander angeſetzt und oft hart um die endgültige Entſcheidung gerungen. Wärme entſtand in dieſen Referaten nicht allein durch die jugendliche Begeiſterungsglut, die ſich der Verfaſſer als ein Schaffender gewahrt hatte, ſon-

dern vor allem durch Reibung, durch Rotation und innere Bewegung. Weiterschreiten, neuen Ufern entgegen — so hieß Maukes Ziel!

Im Jahre 1919 trat der Komponist von seinem Kritikerposten, der zahlreichen Anfeindungen müde, zurück, um sich fortan ganz dem freien Schaffen zu widmen. Aber die schlimme Zeit der ersten Nachkriegs- und Inflationsjahre war nicht angetan, die Blütenträume des Künstlers zu reifen. Wohl scharte sich um ihn eine treue und überzeugte Gemeinde, die sich in einer eigenen Wilhelm Mauke-Vereinigung zusammenschloß, um das Werk ihres Meisters in der Öffentlichkeit durchzusetzen und ihm, den materielle Bedrängnis umdräute, zu der sich in den letzten Jahren ein schweres Leiden gesellte, seine Lage nach Kräften zu erleichtern. Es kamen eine Reihe von Aufführungen Maukescher Schöpfungen zustande, aber doch vielleicht nicht zahlreich genug, um seinen Namen in der breiten Öffentlichkeit bekannt zu machen.

Wohl hörte man Maukes Lieder hin und wieder in den Konzertsälen, erklang da und dort eine seiner sinfonischen Dichtungen, unter denen die stille Schöne seiner „Einsamkeit" ihn überleben wird, allein Wilhelm Maukes tiefste Sehnsucht war jene nach dem dramatischen Lorbeer; die Liebe zum Theater wütete auch ihm gleich einem Brand im Blut, diese Liebe, die, wenn man einmal mit ihr geboren, keinen mehr losläßt und stets von neuem dazu reizt, den Stein des Sisyphus immer wieder auf die erträumten Erfolgshöhen zu wälzen. Allein — hier umzittert vielleicht die tiefste Tragik Wilhelm Maukes Geschick — der erhoffte Lorbeer ist ihm nur in kargen Raten ausbezahlt worden. Maukes Sehnen nach einem großen, durchschlagenden Erfolge hat niemals Stillung erfahren. Vielleicht weil er nicht der Mann der durchschlagenden, der in die Breite dringenden Wirkungen war. Seine kühnen kritischen Husarenritte vermochte Mauke in seinem musikdramatischen Schaffen nicht zu wiederholen. Denn weder die reizende musikalische Komödie „Fanfreluche", die 1912 in München herauskam, noch „Thamar", um deren Uraufführung sich 1922 Stuttgart verdient machte, noch „Das Fest des Lebens" (Dortmund 1926) vermochten sich die Bühne zu dauerndem Besitz zu erobern. Eine Anzahl anderer Opern ist überhaupt nicht auf die Bretter gelangt. Einzig das Mimodrama „Die letzte Maske", das im Jahre 1917 die Karlsruher Oper unter dem um Maukes Schaffen sehr bemühten Fritz Cortolezis herausbrachte, sollte sich eines weiterhin wirkenden Erfolges erfreuen und hat den Namen des Komponisten beim deutschen Theaterpublikum bekannter gemacht. Aber es war als der einzige größere Bühnenerfolg doch zu wenig für so hochgespanntes Hoffen, das bis zum letzten Atemzuge den Kampf um die Geltung als Opernkomponist mit Leidenschaft geführt hat.

Nun schweigt dieses Hoffen, und die Zukunft wird weisen, was Wilhelm Mauke überdauern wird. Aber selbst wenn nur wenig, ja, wenn nichts von seinem kompositorischen Schaffen bliebe, der Kämpfer und Künstler Mauke, der eine Persönlichkeit geprägtester Art war und sich als solche im Leben behauptet hat, voll Narben zwar, die ihn öfters schmerzten, der Bannerschwinger seines Ideals, den erst sterbend seine Fahne deckte, er wird jedem, der ihn kannte, unvergessen bleiben!

Richard Wagner: Ein unbekannter Brief.

Mitgeteilt von Seb. Röckl, München.

Im Januar 1868 teilte der Münchener Intendant von Perfall Richard Wagner mit, er wolle beim König die Tieferlegung des Orchesters und den Umbau der Bühne des Hoftheaters beantragen, damit diese auch szenischen Aufgaben, wie die Nibelungendramen sie stellten, gewachsen sei. „Es wäre infolge hiervon", schreibt Wagner am 5. Februar 1868 an Hofsekretär Düfflipp „nicht unmöglich, für den Fall, daß S. M. der König dies wünschen möchte, die einzelnen Teile jenes Zyklus, etwa von Jahr zu Jahr aufeinander folgend, zur vorläufigen

Aufführung zu bringen: so könnte z. B. im nächsten Jahr mit dem ‚Rheingold' begonnen, im darauffolgenden mit der ‚Walküre' fortgefahren und das Ganze in dieser Weise sukzessive zur Darstellung gebracht werden."

Damit stellte er Ludwig II. die Erfüllung glänzender Hoffnungen in Aussicht: „Rheingold" und „Walküre" waren ja schon vollendet und ihre Partituren befanden sich in seinem Besitz. Zunächst beglückte ihn sein großer Freund mit der wunderbaren Uraufführung der „Meistersinger von Nürnberg" am 21. Juni 1868. Von ihr vertraute dieser zuversichtlich, sie werde auf seinen hohen Gönner eine so mächtige Wirkung üben, daß er die beschlossene Scheidung Cosimas von Bülow ohne Groll hinnehme. Doch der König zürnt, zürnt monatelang, bis ihn sein natürliches Empfinden und persönliches Interesse bestimmen, sich Wagner wieder zu nähern. Am 25. Februar 1869 nämlich richtet er folgende Zeilen an Bülow: „Ich ersuche Sie, lieber Herr von Bülow, unter Adresse, von Ihrer Hand geschrieben, beiliegenden Brief an den teuren Freund abzusenden, sobald als möglich. O, bieten Sie alles auf, um die Aufführung des ‚Tristan' für den Frühling, die des ‚Rheingold' für den Sommer zu ermöglichen!" Da Wagner gegen diese Wünsche Einwände erhob, befahl der König für Ende Mai „Tristan", für den 25. August „Rheingold". Nach vierjähriger Unterbrechung fand am 20. Juni 1869 unter Bülows Leitung mit dem Voglschen Ehepaar in den Titelrollen die Darstellung des ersten Werkes statt. Nach dem Umbau der Bühne erfuhr am 22. September das Vorspiel zum „Ring des Nibelungen" unter Wüllner im Hoftheater seine erste öffentliche Aufführung. Bereits sechs Tage später gebot Ludwig die Inszenierung der „Walküre" in Angriff zu nehmen. Erst im Januar 1870 nahm er Gelegenheit, den Meister hievon in Kenntnis zu setzen. Und nun lief aus Triebschen ein Brief ein, in welchem die Bedingungen enthalten waren, welche der Tondichter bezüglich der Aufführung stellen zu müssen glaubte. In der Hauptsache wurde verlangt, daß ein Allerhöchster Befehl erlassen werde, der Wagner nach München berufe und mit der nötigen Vollmacht ausrüste, um die Proben der „Walküre" persönlich zu leiten, und daß inzwischen Intendant Perfall beurlaubt sei. Für den König war es aber unmöglich, ehe Cosima von Bülow gesetzlich geschieden und mit Wagner vermählt war, in dessen Berufung zu willigen. Jetzt bat letzterer die Aufführung noch ein Jahr hinauszuschieben, allein der König blieb unerschütterlich auf seinem Befehl stehen. Wagner mußte sich, wenn auch schwersten Herzens, seinem Willen fügen, versuchte aber noch einmal durch einen Brief an den edlen, stets hilfsbereiten Hoffsekretär Düfflipp den Widerstrebenden für einen letzten Vorschlag zu gewinnen:

„Hochgeehrtester Herr und Freund!

So muß ich denn selbst noch einmal die Feder ergreifen, um über eine Angelegenheit Klarheit zu geben, welche — wie ich ersehe — stets neuer Verwirrung ausgesetzt ist. Zwar sehe ich ein, daß jede Erklärung meines Standpunktes zu den neuerdings gewünschten Aufführungen der einzelnen Teile meines Nibelungenwerkes unnütz geworden ist, da hierüber gänzlich hinweggesehen wird und ich für meine Ansichten und Wünsche in diesem Betreff keine Beachtung mehr finde.

Um mich nun aber nicht der Widersetzlichkeit schuldig zu zeigen, wenn ich mit dem Folgenden mein ferneres Verhalten zu diesen Aufführungen im voraus bezeichne, so muß ich hierbei mich wenigstens darauf berufen, daß zwischen meinem königlichen Herrn und mir die dereinstigen Aufführungen dieser besonderen Werke stets nur als unter besonderen Umständen ebenfalls zu bewerkstelligen besprochen worden sind. Was unter diesen besonderen Umständen verstanden war, habe ich heute nicht näher anzuführen und dagegen nur auf die in meinem Vorworte zu dem Gedicht „Der Ring des Nibelungen" bezeichneten Forderungen hierfür zu verweisen, da diese den Ausgangspunkt auch für alles zwischen Seiner Majestät und meiner Wenigkeit hierüber Verhandelte abgaben. Einzig ging Seine Majestät über jene Forderungen noch darin hinaus, daß Allerhöchstdieselben statt des provisorischen Theaterbaues endlich sogleich einen massiven Kunstbau in das Auge faßten. — Ich habe nun nicht vorzuführen, wie sehr

seitdem die Gesinnungen meines erhabenen Gönners von den früheren großartigen Gedanken über die einstige Aufführung meines Werkes abgelenkt worden sind. Es blieb mir vor zwei Jahren bereits nur noch die Hoffnung, Seiner Majestät, welche mir fortwährend huldreich und fürsorglich geneigt blieb, meine Werke, wenn auch vereinzelt und ohne besondere lokale Auszeichnung mit der Zeit im königlichen Hoftheater vorzuführen. Für die Ermöglichung von immerhin durchaus ausgezeichneten und ihrem Charakter nach von den gewöhnlichen Opernvorstellungen sich gänzlich unterscheidenden Aufführungen stützte ich mich auf die Annahme dessen, was ich selbst leisten zu können mir getrauen darf, wenn ich meine besonderen Kenntnisse und Erfahrungen eine längere Zeit zur Aus- und Durchbildung des königlichen Hoftheaters zu verwenden imstande wäre. Ich war damals wirklich der Meinung, daß es nur an mir liegen werde, in diesem Sinne meinen Einfluß auf die Leitung des Hoftheaters und der ihm zugeteilten Institute zur Geltung zu bringen: daß ich mich aber hierüber getäuscht hatte und im Gegenteil erfahren müßte, daß allseitig auf nichts eifriger gedacht wurde, als nicht nur meinen Einfluß gänzlich vom Theater fern zu halten, sondern sogar mich gänzlich gegen jedes Befassen mit demselben einzunehmen, — dieses, wie es mich bewog, mich vollständig von München zurückzuziehen, hat mich allerdings zugleich in eine durchaus veränderte Stellung zu den etwa doch noch beschlossenen Aufführungen meines Nibelungenwerkes auf dem königlichen Hoftheater in München gebracht. Es hat mich traurig berührt, daß ich nach dem Grunde meiner Zurückhaltung von der Aufführung des „Rheingold" im vorigen Jahre in keiner Weise gefragt wurde und daß man dagegen meinte, es werde ohne mich ja wohl auch gehen. Den Erfolg hiervon haben wir erlebt: ich muß mich schon glücklich schätzen, wenn nur einige Einsichtsvolle bemerkten, daß sie durch diese Aufführung von der Sache selbst gar keinen Begriff bekommen haben. Die andere Frage aus den entstandenen Konflikten war aber, daß mein Werk wie vorzüglich auch meine Person in den Kot getreten wurde und daß die Anstifter jeder gegen mich ausgegangenen Niederträchtigkeit beschützt und in ihren Stellungen ostensibel befestigt wurden[1]. Sie geben zu, hochgeehrtester Freund, daß durch solche Erfahrungen meine vor zwei Jahren noch zu den projektierten Nibelungenaufführungen auf dem Münchener Hoftheater aufgefaßte Stellung durchaus verändert worden ist.

Nie wieder dorthin zurückzukehren mußte ein fester Entschluß bei mir werden. Doch eines hatte zuletzt diesen wieder erschüttert. Mein erhabener Gönner und Wohltäter schrieb mir auf das huldreichste, erklärte Seine unbesiegliche Neigung, von meinen Werken möglichst bald wieder etwas aufgeführt zu hören, und veranlaßte mich auf das allergnädigste meine Wünsche und Bedingungen für eine solche Aufführung zu erkennen zu geben, da alles diesen gemäß geschehen werde. Es war mir unmöglich, hiergegen bei meinem Entschluß zu verharren. Sie kennen die Wünsche und Bedingungen, welche ich bezeichnete. Ob daran gedacht worden ist, auf diese einzugehen, ist mir seither unbekannt geblieben. Einzig ist mir durch Sie, hochgeehrter Freund, bedeutet worden, daß meine persönliche Anwesenheit in München abgelehnt werden müsse. Die Gründe hierfür fielen mit denjenigen Motiven zusammen, welche mich selbst zuvor bestimmt hatten, Seine Majestät auf das dringendste zu ersuchen, die gewünschte Aufführung auf eine fernere Zeit zu verschieben, woraus zu ersehen war, daß ich vor allen Dingen von einem Zartgefühl beseelt war, auf welches man mich demnach im Betreff anderer nicht zu verweisen hatte, sobald man auf die Schwierigkeit geriet, welche dadurch entstehen würde, daß Seine Majestät auf der Beschleunigung der Aufführung meines Werkes bestünde.

Jedoch ersah ich hieraus sogleich, daß bereits auch die Aufführung der „Walküre" ohne meine Mitwirkung in das Auge gefaßt worden war. Und somit hatte ich nun nichts mehr zu sagen.

Seitdem sind mir aber noch Aufträge zugegangen, ich möchte jemand bezeichnen, welcher an meiner Statt die Aufführung der ‚Walküre' leiten könnte. Es ist hierfür, da ich keine

[1] Am Tage der ersten Rheingoldaufführung (22. Sept. 1869) wurde Perfall zum wirklichen Hoftheaterintendanten ernannt.

Antwort geben konnte, Herr v. Bülow angegangen, auf dessen Vorschlag Herr Klindworth in Betracht genommen worden; neuerdings hat sich auch Herr Porges bereit erklärt, die Orchesterdirektion zu übernehmen, sobald ich persönlich die Oberleitung führen würde. Diese Unterhandlungen werden gleichmäßig auf die eine Schwierigkeit stoßen, daß jeder sich weigern wird, ohne meine persönliche Mitwirkung ein Werk von solcher Neuheit zur Aufführung zu bringen, da ich, ich einzig, Aufschlüsse hierüber geben kann, ohne welche aber von jedem, je tüchtiger er ist, die Aufführung dieses Werkes als ein vollständiger Unsinn erkannt wird. Jedoch bliebe hierfür immer wieder der Ausweg, aus dem Bestand des Münchener Künstlerpersonals denjenigen Stümper herauszufinden, der ohne alle Skrupel an die Aufgabe zu gehen imstande ist. Ich fürchte, hierzu wird gegriffen werden müssen. Für diesen Fall ersuche ich Sie, dann nur die eine inständige Bitte meinerseits an Seine Majestät gelangen zu lassen, nämlich: daß diese Aufführung dann privatim für den König allein stattfinde, nicht aber allem Janhagel von nah und fern auch noch Tür und Tor dazu geöffnet werde und damit jedem Skribenten ein Recht erteilt wird, seine schlechten Witze über mich und mein Werk unter die Leute zu bringen. Gewährt mein großmütiger Herr und König diese eine Bitte, so hätte ich ja dann nichts mehr dagegen zu sagen und selbst mein tiefes Bedauern darüber Ihm zu verschweigen, daß Seine eigenen Ideale Ihm so herabgewürdigt werden! —

In der Tat ersehe ich aber jetzt, sobald Seine Majestät sich nicht entschließen kann, den Umständen Rechnung tragend, für jetzt auf eine Vorführung der „Walküre" zu verzichten, keinen anderen Ausweg. Was meine Person betrifft, so bin ich nun so oft gebeten und bedeutet worden, nicht nach München zu kommen, daß ich jetzt aufs ernstlichste bitten muß, mich ferner nicht mit der Erlaubnis, noch einmal nach München zu kommen, beehren zu wollen.

Außerdem müßte ich genugsam zu verstehen geben, daß auch meine Person nicht das Mindeste zu helfen imstande ist, sobald mir nicht alle diejenigen Bedingungen erfüllt werden, die mir einzig Macht zum guten Gelingen geben und an deren Erfüllung, wie ich wohl erkennen muß, jetzt weniger als je ernstlich gedacht werden dürfte; denn leider bin ich nun gänzlich dessen entwöhnt worden, vollständige und große Entschlüsse gefaßt zu sehen.

Von diesem für mich so über alle Begriffe traurigen Thema wende ich mich nun schließlich noch an Sie, treuer, redlicher Freund, ab, um Ihnen herzlich die Hand zu drücken und Ihnen allen guten, tröstlichen Lohn ihrer treuen freundlichen Taten zu wünschen. Bleiben Sie ja rüstig und unverdrossen! Sollten Sie auch einst den Dienst des Königs verlassen, würde mich dies mit wahrer Trostlosigkeit erfüllen! Leben Sie wohl und mögen Sie nie gereuen mir ein guter Freund gewesen zu sein! Von ganzem Herzen grüße ich Sie als Ihr

dankbarst ergebener

Tribschen, 22. März 1870. Richard Wagner.

P. S. So oft nur irgend der Kummer über das Schicksal meines großen Werkes mich freiläßt, arbeite ich mit unverdrossener Neigung daran. Doch eben treten oft große Unterbrechungen ein, wenn Mut und Lust mir so ganz zertrümmert wird. Aber — gehe es wie es wolle: des Königs großartiger Sinn, der auf der Vollendung dieses Werkes bestand und hierzu so reich mit Wohltaten mich unterstützt, soll nicht unfruchtbar bleiben: das Riesenwerk wächst und — es wird vollendet werden.

Sie können wohl auch ermessen, welche Treue und Aufopferung von anderer Seite[2] mir einzig dazu verhilft."

Am 26. Juni 1870 wurde die „Walküre" nicht einzig für den König, sondern für die Öffentlichkeit unter Wüllners Leitung im Hoftheater gegeben.

Wagner war über „die Hinrichtung (vulgo Exekution) der Walküre in München äußerst dezidiert, so daß er nie und nimmer einen Fuß dorthin setzen" wollte.

[2] Cosima.

Gevatter Tod.

Ein Bach-Märchen von Wilhelm Matthießen, Köln.

Es lebte einmal ein Mann, der hieß Ambrosius Bach. Dem gebar sein Weib einen Sohn; und als er sah, daß die Augen des Kindes wie zwei Sonnen waren, da wollte ihm keiner seiner Sippen gut genug sein zum Gevatter. Denn er dachte bei sich: „In dem Jungen steckt etwas Großes, und eine Sünde wär' es, wollte ich Hinz oder Kunz zu Gevattern bitten." So nahm er Stock und Hut und ging vor die Stadt hinaus. „Wer weiß," meinte er „vielleicht begegnet mir hier grad der Rechte." Kaum hatte er das gedacht, da kam ihm vom Felde her ein großer Mann entgegen in schwarzem, wehendem Mantel. Sein Gesicht aber war edel und schön, und seine Augen flammten wie die Tore der Ewigkeit. „Den will ich ansprechen", dachte Ambrosius, und bis auf die Erde zog er den Hut herab. „Grüß Euch Gott, Ambrosi," sagte der Dunkle; „was wünscht Ihr von mir?" Der Mann drehte seinen Hut in den Fingern und antwortete: „O, ich wollte Euch nur bitten, Herr, meinem Jungen Pate zu sein." „Ja," sagte der Fremde, „wißt Ihr denn auch, wer ich bin?" „Nein," erwiderte der Mann, „aber Ihr müßt mindestens der Bürgermeister von Leipzig sein." „O nein," erwiderte lächelnd der Dunkle, „etwas viel Höheres." „So?" sagte Ambrosius, „dann seid Ihr wohl gar der Kurfürst?" „Nein," antwortete der Fremde, „etwas viel Höheres!" Da schüttelte der Mann den Kopf und sagte: „Ja, dann kann ich es nicht raten." „So hört denn," sprach der Dunkle, „ich bin der Tod." „Ei," erwiderte Ambrosius, „dann seid Ihr ja der höchste Herr der Welt und kommt gleich nach dem lieben Gott. Ihr seid mir also grade recht zum Gevatter!" „Gut," sagte der Tod, „ich werde kommen." Ambrosius dankte ihm von Herzen und ging wohlgemut wieder in die Stadt zurück.

Bald kam der Tag der Taufe heran. Das Kind wurde zur Kirche getragen, und als der Pastor mit der Taufgesellschaft am Taufbrunnen stand, da war auf einmal, keiner wußte, wie er gekommen, der Gevatter mitten unter ihnen. Nachdem er aber das Kind über die Taufe gehalten und der Pastor für den Kleinen die Namen Johann Sebastian in das Kirchenbuch geschrieben hatte, zog der Gevatter Tod einen großen, goldenen Schlüssel aus der Tasche und sprach zu dem Vater des Kindes: „Ihr wißt, Ambrosi, daß ich nicht Geld und Gut habe, um es meinem Patchen zu schenken. Nehmt also diesen Schlüssel von mir, und wenn der Junge eingesegnet ist, dann gebt ihm das Ding. Denn er soll groß werden vor Gott und den Menschen." So sprach er, ging auf den Friedhof hinaus und verschwand zwischen den Grabkreuzen.

Der Junge aber wuchs heran, und der Glanz in seinen Augen ward herrlicher von Jahr zu Jahr. So kam der Tag, an welchem er eingesegnet wurde. Und als er aus der Kirche kam, da schloß der Vater die Truhe auf und gab ihm den goldenen Schlüssel. „Halt ihn in Ehren, mein Sohn," sprach er zu Johann Sebastian, „denn das ist der Schlüssel, den dein Gevatter dir zur Taufe geschenkt hat." Schweigend nahm der Jüngling den Schlüssel und steckte ihn in die Tasche. Dann sprach er zu seinem Vater: „Jetzt möchte ich in die Welt gehen und zuschauen, daß ich etwas Ordentliches lerne." Dem Vater war das recht, und am anderen Tage machte der Junge sich auf den Weg. Sieben Tage wanderte er über Gebirge und Ströme hin, und als es Abend ward, kam er an einen hohen Berg. Kein Mensch wohnte weit und breit, nur endloser Wald umrauschte die Höhe. Der Jüngling aber war nicht bange, und rüstig ging er den Berg hinauf. Auf einmal hörte er ein wunderbares Klingen und Singen, das tönte näher und heller, je höher er kam. Und schließlich gelangte er an ein dunkles Tor, das war mitten am Berg. „Ei," dachte er, „wozu habe ich denn den Schlüssel in der Tasche? Ich will ihn versuchen an diesem Tor." Und richtig, kaum hatte er den Schlüssel ins Schloß gesteckt, da sprangen mit dunklem Getöse weit auf die Flügel des Tores. Ohne Furcht ging der Junge hinein, immer tiefer in den tönenden Berg. Und schließlich kam er in eine unendliche Halle, die fun-

kelte nur so von oben bis unten von Gold und Silber und edlem Gestein. Rund herum aber brannten viele tausend Schmiedfeuer, und vor den Feuern standen die Geister der Erde und schmiedeten mit mächtigen Hämmern weißglühende Erze auf ihrem Amboß. Und wie sie so schmiedeten, feilten und in den Quellen der Tiefe die Erze kühlten, wie die Bälge zischten und wehten, tosenden Stürmen gleich, war ein Klingen und Getöne in der Halle, wie von unzähligen Glocken und Schellen, Geigen und Flöten und Posaunen. Und der Jüngling wunderte sich sehr. Aber da fuhr ihn auch schon der älteste der Schmiede an und sprach zu ihm: „He! Was willst du, Knäblein, in der Schmiede des Erdgeists hier?" „Gar nichts," sagte der Junge, „ich habe nur den Schlüssel probiert, den mir mein Gevatter geschenkt hat. Was kann ich dafür, wenn er in eure Türe paßt?" Und er zeigte dem Alten den Schlüssel. Der Geist besah ihn genau und sagte: „Das ist eine andere Sache! Sei uns willkommen in unserem Saal!" „Was treibt ihr denn nur in dem Berge hier?" fragte der Jüngling da. „He!" schrie der Alte den Schmieden zu, „der Junge will wissen, was wir hier treiben! Sollen wir es ihm sagen?" Da riefen die Schmiede zurück im Chor: „Hat er den Schlüssel von dem Tor?" „Ja," rief der Alte.

„Ja, ja, er hat ihn mir gezeigt,
Der Große Herr ist ihm geneigt!'

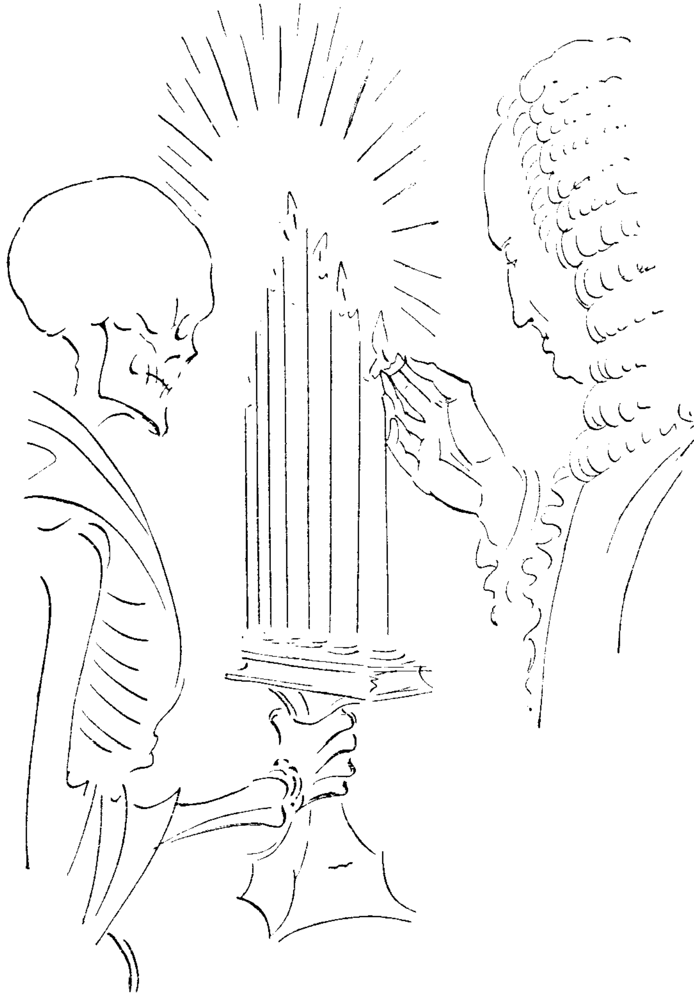
„Dann müssen wir es ihm schon sagen!" schrieen die tausend Schmiede, und indem sie weiter hämmerten und feilten, sangen sie in brausendem Chor:

„Wir schmieden neue Harmonien,
Und mit Bedacht und List wir ziehn
Die Kreuze klug und Been hinein,
Und temperieren dann zur Nacht,
Was wir am lauten Tag gemacht;
So wird die Harmonie erst rein!"

„Ei," sagte der Jüngling, „könntet ihr mir da nicht von jeder Sorte eine Harmonie schenken, weil ich doch den Schlüssel habe von eurem Haus?" „Aber gewiß!" sprach der Alte, „das können wir; und wenn du sie draußen in der Welt zum Tönen bringst, dann sind wir erlöst und brauchen nicht länger hier nackt an den Feuern zu stehn." „Ja," sagte der Jüngling, das wollte er gern versuchen. Und er packte sich alle Taschen voll Harmonien, doch nahm er von jeder Sorte nur eine. Dann bedankte er sich recht schön bei den Schmieden und ging wieder in die Welt hinaus. Jahr und Tag arbeitete er, setzte die Harmonien zusammen, löste sie wieder, setzte sie neu zurecht, bis ihm endlich das Werk gelungen war und die neue Musik zu tönen begann, wie die Sonne mit ihren Planeten. Und er nannte sie Das Wohltemperierte Klavier, schickte sie in die Welt hinaus, und von Stund an waren die Schmiede im Berg erlöst. Johann Sebastian aber war groß geworden vor den Menschen.

Eines Tages aber ward ihm doch die Welt zu eng, und er machte sich wieder auf die Wanderschaft. Und wieder kam er an einen hohen Berg. Aber dieses Mal war es ganz still darin. Und er ging höher und höher hinauf, bis er an die Wolken kam. Da dachte er bei sich: „Ich muß doch einmal sehen, wie es hinter den Wolken aussieht." Und er ging ohne Furcht in die düstere Wolke hinein. Aber sie wollte gar kein Ende nehmen. Wie Gebirge, himmelhoch, türmte sich Wolke auf Wolke, und bald schritt er wie auf moosweichem Waldgrund über die Wolken hin, immer weiter, immer höher. Schon verschwanden Sonne, Mond und Sterne tief unter ihm, da kam er an ein goldenes Tor. Gleich zog er seinen Schlüssel aus der Tasche, und siehe, da sprangen die Torflügel auf, und vor Johann Sebastians Blick lag der weite Himmel, Wiese an Wiese und Berg an Berg. Und die Seligen wanderten über die Fluren. Johann Sebastian aber ging das Herz auf, als er das gewahrte, und er dachte bei sich: „Jetzt möcht ich einmal Gott begegnen!" Und weil im Himmel ein jeder Wunsch allsogleich erfüllt werden muß, hatte er das kaum gedacht, als drei hohe, herrliche Gestalten von einem der Hügel herabkamen. „Wir sind Gott!" sprachen die Dreie zu Bach; „und weil du den Schlüssel deines Gevatters hast, kannst du dir wünschen, was du nur willst. Es wird dir erfüllt werden." „Dann wünsche ich mir," sagte Johann Sebastian, ohne sich zu besinnen, „daß der

Heilige Geiſt pfingſtlich hinabſteige in meine Noten." „Dein Wunſch iſt dir erfüllt," ſagten die Drei, und ſie ſegneten ihn. Johann Sebaſtian aber dankte ihnen von Herzen und wanderte wieder in die Welt hinab. Dort ſetzte er ſich an ſeine Orgel und muſizierte Jahr und Tag. Und wo er auch immer ein neues Werk ſchuf, brannte, einer Pfingſtflamme gleich, der Geiſt Gottes darin. Als er aber aufſtand von der Orgel und ſeine Hände ermatteten, da war er groß geworden vor Gott und den Menſchen.



Er aber dachte: „Die Welt wird mir nun doch allzu klein. Ich will mich noch einmal auf die Wanderſchaft machen." Und er nahm Abſchied von ſeiner Orgel und ging zum dritten Male in die Fremde hinaus. Am ſiebenten Tage kam er in einen Wald, der war ſo finſter und kühl, kein Vogel ſang in den Bäumen, kein Tier ſprang über den Weg, daß der Meiſter bei ſich dachte: „Nun bin ich gewiß jenſeits der Welt. Wer weiß, vielleicht find ich meinen Gevatter hier!" So ſprach er, da ſah er im fahlen Licht des Mondes eine Felswand vor ſich, und in dem Felſen war ein ſchwarzes Tor. Als er es aber mit ſeinem Schlüſſel geöffnet hatte, da ſtrahlte ihm aus einer endloſen Halle brauſender Lichtſchein entgegen. Millionen und wieder Millionen von Kerzen brannten hier, ſo weit das Auge reichte, eine neben der andern, große und kleine, und eine Wärme und ein ſchöner Glanz wehte über den Heeren der

Lichter hin. Er aber ſtand da und ſchaute. Und aus der Tiefe der Halle kam ihm ein hoher, ernſter Mann entgegen und fragte ihn: „Menſchlein, wie kommſt du in die Wohnungen des Todes?“ „Siehe,“ entgegnete Bach, „ich habe den Schlüſſel zu dieſem Berg.“ Da wurde der Tod freundlicher zu ihm und ſprach: „Wenn du den Schlüſſel haſt, dann biſt du mein Patenkind. Und ich weiß, du biſt groß geworden vor Gott und den Menſchen. Was willſt du alſo von mir?“ „Nichts,“ erwiderte Johann Sebaſtian, „nur wird mir die Welt ſo klein. Aber ſage, was ſind das für Lichter in dieſem Saal?“ „Das ſind die Lebenslichter der Menſchen,“ ſagte der Tod; „ſo oft eines erliſcht, ſtirbt drunten der Menſch und wird zu Grabe getragen.“ „Und wem,“ fragte Bach, „gehört dies winzige Stümpfchen hier?“ „Es iſt das deine,“ ſagte der Tod, „und gleich iſt es niedergebrannt.“ „Gott ſei Dank!“ rief der Meiſter, „denn du mußt wiſſen, daß mir die Welt wirklich zu klein ward. Aber gib mir mein Lichtchen her, ſolang es noch brennt! Und bring mir aus deiner Truhe ein Bündel der längſten und ſchönſten Kerzen. Aber aus beſtem Wachs müſſen ſie ſein. Ich will ſie an meinem Flämmchen anzünden.“ „Eigentlich darf das nicht ſein,“ erwiderte der Tod, „aber weil du mein Patenkind biſt, will ich dir einmal den Willen tun.“ Und er brachte ihm ſieben herrliche Kerzen. Die ſteckte der Meiſter in einen ſilbernen Leuchter und zündete ſie an mit ſeinem eignen, erlöſchenden Flämmchen, eins nach dem andern. Und er ſprach dabei:

„Erſte hieß Haydn gern,
Zweite will ich Mozart nennen,
Dritte ſoll als Weber brennen,
Vierte ſei Beethovens Stern,
Fünfte Schubert möge ſein,
Sechſte Wagners Glorienſchein,
Siebte Bruckners Seele rein:
Und an ſeiner Flamme dann
Zünde dieſer Gottesmann
Neue ſieben Lichter an!“

So ſprach der Meiſter, und nun brannten alle ſieben Kerzen. Die ſeine aber erloſch. Und wie der Klang einer Glocke fuhr ſeine Seele auf in die Ewigkeit.

Die ſieben Kerzen brannten nun fort in die Tiefe der Jahrhunderte. Doch ob Meiſter Bruckner an ſeinem Licht ſieben neue entzündet hat, das weiß keiner als Gott und der Tod.

(Dieſes Märchen entſtammt dem muſikaliſchen Märchenbuch „Die Königsbraut“ von Dr. Wilhelm Matthießen, das, mit 9 Federzeichnungen von Prof. Hans Wildermanns Meiſterhand geſchmückt, als Band 44 der „Deutſchen Muſikbücherei“ zum Preiſe von M. 4.— erſchienen iſt.)

Die Löſung des muſikaliſchen Silbenrätſels

von Alfred Steinitzer, München (Auguſtheft 1930).

Das diesmalige Rätſel hatte — allerdings von uns gänzlich unbeabſichtigt! — Tücken in Geſtalt einiger Druckirrtümer, die aber andernteils eine ganze Reihe launiger poetiſcher Erwiderungen auslöſten, von denen wir einige Proben nachfolgend mit bringen. Die Beteiligung an der Löſung der Aufgabe war wieder ſehr ſtark, von den eingegangenen Löſungen waren insgeſamt 146 richtig. Wir müſſen auch diesmal wieder lebhaft bedauern, daß es uns nicht möglich iſt, unſern Leſern Einblick in alle uns zugegangenen — 61! — Dichtungen zu gewähren, die teils in heiterer, teils in ernſter Tonart die Freude an dieſer Eingliederung eines unterhaltenden Teiles überhaupt und die Anhänglichkeit an unſere Zeitſchrift im beſonderen zum Ausdruck bringen.

Die richtige Löſung des Rätſels lautet:

1. Violine, 2. Eroica, 3. Reichmann, 4. affettuoso, 5. Cherubini, 6. Hugenotten, 7. Theodora, 8. Eysler, 9. Tannhäuſer, 10. Mazurka, 11. Jeritza, 12. Raſumowsky, 13. Devrient (Hans Heiling!), 14. Intermezzo, 15. Elegie, 16. Marcheſi, 17. espirando, 18. Ingwelde, 19. Stockhauſen, 20. Tamburin, 21. Ernani, 22. riposta, 23. Nachtwandlerin.

Und das Zitat heißt:

Verachtet mir die Meiſter nicht
Und ehrt mir ihre Kunſt.

Der 1. Preis wurde zuerkannt: Johannes Conze, Muſikwiſſenſchaftler, Berlin-Charlottenburg — Otto Deger, Hauptlehrer, Neuſtadt i. Schw. — Dr. Konrad Eck, Weimar — Theo Feige, Studienrat, Porta a. d. Weſer — M. Jentſchura, Lehrer, Rudersdorf (Thür.) — Hans Kaſch, stud. phil., Leipzig — Georg Lau, Oberſchullehrer, Marienwerder (Wſtpr.) — Fritz Lorberg, Muſiklehrer, Cuxhaven — Emil Lorenz, Studienrat, Zwickau i. Sa. — A. E. W. Müller, Leipzig — Walter Rau, Chemnitz — Walter Schiefer, Kantor, Hohenſtein-Ernſtthal — Walter Schilling, Dresden — Johann Schletter, Studienrat, Wanne-Eickel — Richard Trägner, Kirchenmuſikdirektor, Chemnitz — Paul Verbeck, Leipzig — Walter Vogel, akad. Muſiklehrer, Putbus a. Rügen.

Eine kleine Auswahl der kürzeren dieſer teils ernſten, teils heiteren poetiſchen Löſungen ſei hier nachſtehend gebracht:

Canon . . .

Ver - ach - tet mir die Mei - ſter nicht, und
Ver - ach - tet mir die Mei - ſter nicht,

ehrt mir ih - re Kunſt! Ver - ach - tet mir die
und ehrt mir ih - re Kunſt! Ver - ach - tet
_ _ _ sine fine.

Johannes Conze, Bln.-Charlottenburg.

Löſung in Schwarzwälder Mundart:

Mi ZFM, die macht m'r Fraide,
ſo oft d'r Briefbott ſie mer bringt,
un gar, wenn drin mit noble Preiſe
e muſikaliſch Rätſel blinkt!

I hab's ſchu g'löſt; wa meinſch, was's git?
i hoff un winſch, 's wär nit umſunſcht:
„Verachdet m'r die Meiſchder nit,
un ehrt mir ihre hehre Kunſcht!"

Wil d' Wäldlerlüt' ſunſcht nit viel ſchwätze,
will i au nit meh babble viel,
doch eins, des mueß i doch no ſetze
ins Muſikheft, 's kummt warm vum G'fühl.

Die Zeitſchrift für Muſik hat immer
feſchtg'halde an dem Pflichtgebot,
Sie halt't treu zue de wahre Meiſchder,
verachtet taktvoll Schund un Kot.

Faſcht 's dupfeglichlig Wagnerſätzli:
„Ehrt eure deutſchen Meiſter", g'troſcht
ſtoßt's au uf Meiſters-Weinbrandfläſchli,
„dann bannt ihr gute Geiſter!" Proſcht!

Otto Deger, Hauptlehrer, Neuſtadt i. Schwarzw.

Liegt man ſo tagein, tagaus
Wochenlang im Krankenhaus,
Tut ein Silbenrätſel Wunder
Als willkomm'ner Geiſteszunder;
Doppelt iſt dann angenehm
Eine Sendung ZFM,
Die dem Kranken ſich ſchlechthin
Zeigt als Seelenmedizin,
Was ſodann auch indirekt
Auf den Körper ſich erſtreckt.
Deinem ſonſt'gen Ruhmestitel
Fügſt als therapeut'ſches Mittel
Krankenheilkraft neu hinzu,
Liebe Boſſe-Zeitſchrift du!

Theo Feige, Studienrat, Porta a. d. Weſer.

Auf Siegfried Wagners Tod!

Posaunenklänge schallen übers Häusermeer
von Bayreuths Festspielhügel majestätisch her.
Und wessen Ohr sie rührten auch auf ihrem Lauf,
der weiß: das Festspielhaus tat seine Pforten auf!
Was Richard Wagner einst für deutsche Kunst erschafft,
aufs neu ersteht es nun in seiner ganzen Kraft!

Doch diesmal macht der oft gehörte eh'rne Klang
des treuen Wagner-Jüngers Herz im Busen bang.
Er raunet ihm von Nibelungen-Not;
er kündet schluchzend: „Siegfried Wagner tot!"
Als Wahnfrieds Herrin einst die Kraft entschwand,
da legte sie den Schatz in seine Hand.
Er hütete ihn treu wie einen Gral
und gründete des Vaters Werk zum zweiten Mal.
Er hob es jetzt zu unerhörtem Glanz
und diente ihm vom Herzen rein und ganz;
er hob es jetzt zu unerhörtem Ruhm,
er diente, diente ihm — und gab sein Leben drum. —

In Rosen eingebettet,
mit Lorbeer stirngekrönt,
so trug man ihn zur Ruhe,
mit Gott und Welt versöhnt. —

„Ein neues Heiligtum harrt nun, o Pilger, dein!"
O möchte jeder doch ein frommer Pilger sein!

Doch hat sich der Sarg noch gar nicht geschlossen,
da ist eine Meute schon unverdrossen
mit verletzenden Tadels spitzen Krallen
über den teuren Namen hergefallen.
In Zeitungen konnte man öfters lesen,
daß seine Musik ein Nichts gewesen.
Die Ätherwellen verkündeten gar,
daß sein Dichten immer moralisch war.
Und was sonst noch störte
und betörte:
Dichtung und Musik,
Charakter und Politik,
deutsche Art und deutsches Wesen;
ja, es schien sein größter Fehler gewesen,
daß er in den Bahnen des Vaters gestrebt —
nein, vielmehr: daß er überhaupt gelebt!

Als Deutscher dünkt mich's meine Pflicht,
zu sagen: „Mit Vergunst;
Verachtet mir die Meister nicht
und ehrt mir ihre Kunst!
Wer einem Werk die Treue hält
bis in den Tod hinein,
der kann für uns ein rechter Held,
ein rechtes Vorbild sein.
Und wer mit schöpferischer Kraft
den „Banadietrich" schuf,
der hat genügend Anwartschaft
auf einen guten Ruf.
Der Name „Siegfried Wagner" lebt,
hat ewiges Besteh'n;
was er geschafft, was er erstrebt,
nie wird es untergeh'n!"

Posaunenklänge schallen übers Häusermeer
von Bayreuths Festspielhügel majestätisch her.
„Du treuer Wagner-Freund, gebiete deinem Schmerz.
In jenem Klange liegt ein Trost auch für dein Herz.
Es jauchzt darin — hör schärfer nur in ihn hinein:
‚Sein Werk wird ewig leben, Deutschlands Zukunft sein!"

Max Jentschura, Lehrer, Rudersdorf (Thür.)

Nur gut, daß mir ein Licht aufgeht:
Dies Rätsel ist 'ne Novität!
Zur Steigerung der Lösungsqual
entstellt man 's Silbenmaterial.
Man darf, will man den Sinn erfassen,
sich dadurch nicht verblüffen lassen,
muß „hän" zu „häu" rektifizieren,
ein „e" als fehlend konstatieren.
Doch bäte ich, weil diese Art
mir grade nicht erschien apart:
O Rätselmuse, diese Dichtung
ist mir 'ne zu moderne Richtung;
Versage lieber deinem Sohn
in Zukunft solch Inspiration! —
Wenn er dann mit dem Nonsens bricht,
empfehl' ich ihm in Gunst:
Verachtet mir den Meister nicht
der Rätseldichtekunst!

Hans Kasch, stud. phil., Leipzig.

Verachtet mir die Meister nicht
Und ehrt mir ihre Kunst!
Heut hält man über deutsch Gericht
Und buhlt um fremde Gunst.

Atonalismus seelenlos
Und kalte Sachlichkeit,
Der Nigger Jazz, der Gernegroß,
Die stampfen durch die Zeit.

Sind deutsche Meister stark und echt
Nicht kräftig auf dem Plan,
Wird unsere Kunst, wie wir, als Knecht
Den Feinden untertan.

Daß dieses Leid uns bleib' erspart
Und dumpfer Grabesdunst,
Ihr Meister, wahrt die deutsche Art
Und schirmt die deutsche Kunst.

A. E. W. Müller, Leipzig.

„Verachtet mir die Meister nicht
Und ehrt mir ihre Kunst!" —
Das ist der Deutschen Ehrenpflicht!
„Zerging in eitel Dunst
Das heil'ge deutsche Vaterland,
Die hehre Kunst, sie währt,
Und gute Geister sind gebannt,
Wenn ihr die Meister ehrt." —
Dies ist nicht wörtlich, nach dem Sinn
Der „Meistersinger"-Schluß;
Ein Lob der Meister liegt darin,
Der deutschen Kunst ein Gruß. —
„Verachtet mir die Meister nicht
Und ehrt mir ihre Kunst!" —
Ein Wort der Wahrheit, von Gewicht,
Voll innerlicher Brunst! —
Laßt uns das Wort jetzt wenden an
Auf den, der es geprägt,
Auf Wagner, diesen deutschen Mann,
Den Führer, unentwegt! —
Daß es geschieht, ist billig nur,
Denn in dem „Meistersang"
Verfolgt man parallel die Spur
Von Wagners Werdegang.
Wie Walther überlebte Form
Zerbrach mit kühner Hand,
So Meister Wagner neue Norm
Und neue Wege fand. —
Ein Volk, das seine Meister ehrt,
Wird niemals untergehn;
Drum haltet Richard Wagner wert,
Laßt treu zu ihm uns stehn!
Wie Eva Nürnbergs teurem Sohn
Den Kranz der Ehre beut,
So reichen wir die Ehrenkron'
Dem Meister von Bayreuth.

Richard Trägner, Kirchenmusikdirektor, Chemnitz.

Der 2. Preis wurde zuerkannt: Grete Altstadt, Pianistin, Wiesbaden — U. Ambrosius, Stadtkantor, Jena — Prof. L. Bernhard, Mainz — Dr. Buschmann, Med.-Rat, Parchim — Hugo Eigendorff, Operndramaturg, Erfurt — Johannes Fickel, Kantor, Oelsnitz — Otto Klein, Organist, Düsseldorf — Rudolf Kocea, Lehrer, Marienbaum (Ndrrh.) — Ernst Lemke, Studienrat, Stralsund — Wilhelm Löhner, Freiberg i. Sa. — Elsbeth Müller, Weimar — Melanie Reiche, Bln.-Schöneberg — Julius Schäfer, Hannover — Edwin Telschow, Lehrer, Jabel b. Wittstock — Franz Turoczy, Ingenieur, Reichenberg i. B. — Rudolf Waldow, akad. Musiklehrer und Organist, Cöpenick — Bruno Wamsler, Lehrer und Organist, Lauscha i. Th.

Den 3. Preis erhielten: Martin Georgi, Oberlehrer, Thum i. Erzgeb. — Hedwig Heine, Halberstadt — H. C. van Hoek, Middelburg (Holland) — E. Höffner, Leipzig — Frau Constanze Koch-Ardüser, Zürich — Franz Koop, Hamburg — Emma Krenkel, Musiklehrer, Michelstadt i. Schw. — Dr. Hans Kummer, Studienrat, Köln a. Rh. — Dr. Stanislaus Ludkemper, Lemberg — Dr. Paul Mies, Köln a. Rh. — Wilhelmine Müller, Pianistin, Frankenthal i. Pf. — Wolf-Dietrich Rahnefeld, Oberprimaner a. d. Fürstenschule zu Meißen — Johannes Reichert, Musikdirektor, Teplitz-Schönau — Frau Dr. F. Rose, Florenz — Otto Seifert, Lehrer und Domchorrektor, Hainitz i. Sa. — Oskar Schäfer, Oberlehrer, Leipzig — Gräfin Emmy Schlieffen, Bad Doberan i. M. — Dorothea Schröder, Konzertsängerin, Leipzig — Margaret Schuppe, Gesanglehrerin, Bad Harzburg — A. Spalwingk, Sängerin, Weißenfels i. Sa. — Johannes Stegmann, Konzertmeister, Mannheim.

Wir bitten nun die sämtlichen Preisträger, uns ihre Wünsche aus der „Deutschen Musikbücherei" (s. Umschlagseite des Heftes) zu benennen.

Alle übrigen Einsender richtiger Lösungen, die wir nachstehend ebenfalls noch namentlich mit aufführen, erhielten einen Trostpreis:

Heinrich Anke, Leipzig.

Otto Bettzieche, Kapellmeister, Emmerich/Rh. — Wilhelm Blank, Studienrat und Musiklehrer, Ottweiler — Erich Bock, Leipzig — Dr. Werner Bock, Greußen/Th. — Dr. Wilhelm Bode, Riesa — Martha Brendel, Musiklehrerin, Leipheim — Felix Brodtbeck, Oberwil b. Basel.

Johanna Doering, Oberschullehrerin, Wernigerode a. D. — Gertrud Dose, Organistin, Lübeck — Elisabeth Dürschner, Nürnberg.

Dr. J. Ehser, Studienrat, Düsseldorf-Oberkassel.

Max Francke, akad. Musiklehrer, Magdeburg — Prof. Dr. Paul Francke, Clausthal — Helmut Fürst, Wien — Dr. Ernst Funger, Halberstadt.

Ludwig Gaber, Musikinspektor, Mannheim — Paul Goedecke, Torgau — Günther Grenz, Seminaroberlehrer, Altkemnitz/Rsgbg.

Alfred Heidlich, Castrop-Rauxel — Walter Helm, Meißen — Gertrud Hentschel, staatl. gepr. Musiklehrerin, Liegnitz — Dr. Franz Hereth, Lengerich — Richard Hirche, Lehrer, Steinach — Ruth Hühner, staatl. gepr. Musikpädagogin, Kreuzburg (O.-S.).

Anneliese Kaempffer, Göttingen — Lothar Knödgen, Frkft.-Eschersheim — Heinz Kohlheim, Bln.-Spandau — Cilly Konopatrki, Pianistin, Danzig — Richard Kost, Studienrat, Oschatz — Marie Kraußoldt, staatl. a. Musikpädagogin, Essen — Kurt Krenz, Gymn.-Musiklehrer, Bln.-Spandau.

Peter Letschert Rheinhausen-Hochemmerich — Jeanne Leyser, Klavierlehrerin, Zütphen (Holland) — Nelly Liermann, Winsen/Luhe — Maria Lindner, Wels (Österr.) — J. Linn, Oberreallehrer, Offenbach.

Franz Marx, Berlin — Hans Meiz, Graz — Helene Meyer, Kiel — Margarete Modes, Bibliothekssekretärin, Nürnberg — Gustav Möldner, Gablonz/N. — Arthur Mönch, Organist, Berlin — Gustav Mombaur, Musikdirektor, Langenberg.

K. Nell, Gymnasialmusiklehrer, Stettin — N. Neuner, Studienprofessor, Bamberg.

B. Pasenau, Gefreiter, Osterode — Karl Maria Pisarowitz, Kapellmeister, Prag — Schw. M. Placida, Musiklehrerin, Frauenchiemsee — Grete Popken, Musiklehrerin, Jever — Hans Powischer, cand. phil., Böhm.-Budweis.

Dr. S. Rabinowitz, Leipzig — Berta Rattler, Musiklehrerin, Regensburg — Gerd. Ridder, Mühlheim/Ruhr — Alfred Rieks, akad. Musiklehrer, Witten-Annen — Gertrud Rieschel, Klavierlehrerin, Kamenz — Hermann Ringlage, Studienrat, Essen — Irmgard Rocholl, Sekretärin, Bln.-Neukölln — Theodor Röhmeyer, Pforzheim — P. Ropohl, Musikdirektor, Düren.

Fritz Sendler, Kantor, Hoyerswerda — Norbert Sprongl, Wien — Josef Sykora, Musiklehrer, Elbogen — W. Schau, Wwe., Altona — Max Schinagl, Musikprofessor, Speyer — Karl Schlegel, Musiklehrer, Recklinghausen — Ernst Schröter, Domorganist, Halle a. S. — Studienrat Schubert, Frankfurt a. O. — Ant. Schütz, Chordirektor, Böhm.-Leipa — Willi Stromm, Köln-Mülheim.

F. Thalemann, Studienrat, Zwickau i. Sa. — Walter Tiedge, Kapellmeister, staatl. anerk. Musiklehrer, Hannover-Linden — Josef Tönnes, Organist, Duisburg.

Berthel Ullrich, Wechselburg i. Sa. — Emmy Unruh, Konzert- und Oratoriensängerin, Bad Kösen.

Anneliese Vieflmes, Paderborn — Johannes Vitense, stud. mus., Neubrandenburg.

Robert Wakugt, Unterprimaner, Castrop-Rauxel — Rudolf Wardenbach, Wattenscheid — M. Warnke, Lehrer, Woldegk i. M. — Rotraut Wasmuth, Korschenbroich/Rh. — Prof. Theodor Wattolik, Warnsdorf i. B. — Karl Weiß, Hannover — Dr. Johannes Weißenborn, Bremen — Phil. Well, staatl. anerk. Musiklehrer, Organist und Chormeister, Berlin — Rudolf Winter, Tonkünstler, staatl. anerk. Privatmusiklehrer, Zeitz — Prof. Camillo Wolf, Eger — K. Wollweber, Lehrer und akad. Musiklehrer, Obertiefenbach/L. — Paul Worbs, Mittelschullehrer, Liegnitz — Alfred Wottrich, Delmenhorst.

Hedwig Zwiener, Musiklehrerin, Neisse.

Neuerscheinungen.

Bernhard Winzheimer: Das musikalische Kunstwerk in elektr. Fernübertragung. Gr. 8°. 120 S. Verlag Dr. Benno Filser, Augsburg. Pr. geb. M. 6.—.

Fritz Volbach: Die Kunst der Sprache. Übungsband zum „kleinen Hey". 8°. 120 S. Verl. B. Schott's Söhne, Mainz. Edition Nr. 1015. Pr. M. 2.50.

Ludwig Schemann: Martin Plüddemann und die deutsche Ballade. 8°. 176 S. mit einer Bild- und Faksimilebeilage. Band 57 der „Deutschen Musikbücherei". Verlag Gustav Bosse, Regensburg. In Pappband. M. 3.—, in Ballonleinen M. 5.—.

Edouard Herriot: Beethoven. Gr. 8°. 443 S. Verlag Rütten & Loening, Frankfurt a. M. Geh. M. 9.—, geb. M. 12.80. — Vgl. Leseprobe in der Rubrik „Aus neuerschienenen Büchern".

Erich H. Müller: Festschrift zum 60. Geburtstag von Johannes Biehle. Mit Bibliographie seiner literarischen Arbeiten. Verlag Kistner & Siegel, Leipzig. — Auf 107 Seiten erfolgt eine wohlverdiente Ehrung des bekannten Raumakustikers und Vorstehers des Instituts für Raum- und Bauakustik an der Technischen Hochschule zu Berlin, worüber wir seinerzeit berichteten. (Entgegen unserer Mitteilung auf S. 692 sei hiermit berichtigend festgestellt, daß das Problem der Berliner Domglocken trotz der Bemühungen von Prof. Biehle noch seiner Lösung harrt.) Die Festschrift enthält sehr lesenswerte Beiträge von Dr. E. H. Müller, Prof. Stephani, Prof. Dr. Rob. Haas-Wien, Dr. Paul Mies, Prof. Dr. A. Orel und anderen.

Dr. Hans Scholz: Rich. Wagner an Mathilde Maier (1862—1878). Gr. 8°. 286 S. Verlag von Theodor Weicher, Leipzig. — Erstmalig veröffentlichter Briefwechsel, der hochwichtige Beiträge zur Wagnerforschung bietet.

Johan Nordling: Quasi una Fantasia. Ein Beethoven-Roman. Gr. 8°. 264 S. Verlag C. Bertelsmann, Gütersloh. Pr. geb. M. 5.—.

Johannes Quasten: Musik und Gesang in den Kulten der heidnischen Antike und christlichen Frühzeit. Gr. 8°. 274 S. Verlag d. Aschendorffschen Verlagsbuchhandlung, Münster i. W. (Bd. 25 der „Liturgiegeschichtlichen Quellen und Forschungen"). Pr. geh. M. 17.25, geb. M. 19.—. Mit 38 hervorragenden Bildtafeln.

Rudolf Sonner: Musik und Tanz (Vom Kulttanz zum Yazz). Mit Notenanhang. Kl. 8°. 124 S. Text, 16 S. Noten. Verl. Quelle & Meyer, Leipzig. Sammlung „Wissenschaft und Bildung". M. 1.80.

Hans Tessmer: Richard Wagner. Sein Leben und sein Werk. Gr. 8°. 302 S. Mit 20 Abbildungen auf Kunstdruckpapier. Deutsche Buchgemeinschaft G. m. b. H., Berlin. In Halbldr. M. 4.90.

Gustav Jenner: Johannes Brahms als Mensch, Lehrer und Künstler. Kl. 8°. 78 S. Elwertsche Verlagsbuchhandlung, Marburg a. d. L. Brosch. M. 2.50, kart. M. 3.—, geb. M. 3.50. — Es handelt sich um die Neuauflage jener Erinnerungen, die 1903 in der „Musik" veröffentlicht waren. Da sie insbesondere ein brauchbares Bild der Persönlichkeit Brahms' als Lehrer bieten, so wird der Neudruck vielseitigem Interesse begegnen, wenn auch der Inhalt oft mangelhaft stilisiert ist. Wir bieten gelegentlich eine Probe in der Rubrik „Aus neuerschienenen Büchern".

Eva Folz: Raatz-Brockmann und die Gesangspädagogik. Gr. 8°. 61 S. Wölbing-Verlag, Berlin.

Julius Bahle: Zur Psychologie des musikalischen Gestaltens („Archiv für die gesamte Psychologie"). Gr. 8°. 102 S. u. Notenbeispiele. Akademische Verlagsgesellschaft, Leipzig. Brosch. M. 6.—.

August Iffert: Etwas vom Gesange. Gr. 8°. 57 S. Verlag F. E. C. Leuckart, Leipzig M. 3.60.

Prof. Dr. Curt Sachs: Vergleichende Musikwissenschaft in ihren Grundzügen. („Musikpädagogische Bibliothek".) Gr. 8°. 95 S. Mit zahlreichen Notenbeispielen. Verlag Quelle & Meyer, Leipzig. Kart. M. 2.80, Leinenbd. M. 3.60.

Irma von Höpflingen-de-Lyro: Gesundheit und Kraft durch richtiges Atmen. Gr. 8°. 105 S. Verlag Dörffling & Franke, Leipzig. Kart. M. 3.50.

Werneck: Dichtung zu dem Narrenspiegel „Die Schildbürger" (Musik von Hugo Herrmann). Gr. 8°. 58 S. Verlag der „Deutschen Musik-Gemeinschaft", Rudolstadt i. Th.

Carl Adolf Martienssen: Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens. Gr. 8°. XV und 251 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1930. M. 6.—.

Richard Wagner: Skizzen und Entwürfe zur Ring-Dichtung. Mit der Dichtung „Der junge Siegfried". Hrsg. von Otto Strobel. Mit vielen Faksimile-Beilagen. Gr. 8°. 263 S. München, F. Bruckmann, 1930.

Dr. phil. Rudolf Steglich: Die elementare Dynamik des musikalischen Rhythmus. 8°. 70 S. Leipzig, C. Merseburger, (1930).

Hermann Grabner: Der lineare Satz. Ein neues Lehrbuch des Kontrapunktes. Qu. 8°. 187 S. Stuttgart, E. Klett, (1930). M. 6.50.

Alfred Einstein: Beispielsammlung zur Musikgeschichte. Vierte, wesentlich erweiterte Auflage. 8°. 152 S. Leipzig, B. G. Teubner, 1930. — Die Erweiterung dieser trefflichen Beispielsammlung — die 1. Auflage hatte 87 S. — ist verschiedensten Gebieten zugute gekommen. Die Sammlung schließt nunmehr mit einer Ballade Zumsteegs.

Dr. Dénes Bartha: Benedictus Ducis und Appenzeller. Ein Beitrag zur Stilgeschichte des 16. Jahrhunderts. 8°. 72 S. Wolfenbüttel, Berlin, 1930. M. 4.—.

Elisabeth Lesser: Jean-Philippe Rameau. Démonstration du principe de l'harmonie servant de base à tout l'art musical théorique et pratique, Paris 1750. — In Übersetzung und mit einer Einleitung und Anmerkung hrsg. von E. L. In: Quellenschriften der Musiktheorie, hrsg. von Joh. Wolf. I. Bd. 8°. 83 S. Ebenda, 1930. — Daß dieses epochemachende Werk nunmehr in einer deutschen Übersetzung vorliegt, wird vielen auf diesem Gebiet Beschäftigten außerordentlich willkommen sein.

Elsa Reger: Mein Leben mit und für Reger. Erinnerungen. Gr. 8°. 247 S. Leipzig, Koehler & Amelang, (1930).

Die kleine Chronik der Anna Magdalena Bach. 8°. 300 S. Verlegt in Leipzig A. D. 1930 bei Koehler & Amelang. — Die ungenannte Verfasserin spricht durch den Mund Anna Magdalena Bachs über das Leben und auch Werke J. S. Bachs in begeisterten Worten. Hinsichtlich der letzteren kommt sie über Gerede nicht hinaus, wie es weiterhin nicht schwer ist, selbst bei flüchtiger Durchsicht auf Irrtümer zu stoßen. So wird von fünf Passionen gesprochen; fatal ist's, die Kantate „Wachet auf" über Nicolais berühmtes Lied unter „Ihr Schläfer, erwacht!" vorgestellt zu bekommen, Worte, die im ganzen Liede in der ganzen Kantate weit und breit nicht vorkommen und zu Nicolai auch nicht passen. Besser läßt sich, auf Grund der vorhandenen Biographien, über Bachs Leben schreiben, wenn auch der frauenhafte Ton selbst heutigen Frauen nicht mehr liegen dürfte. Immerhin, ein frauenhaft gefühltes Frauenbuch.

Besprechungen.

Bücher.

FELIX WELKER, Das Appoggio. Im Verlag von C. F. Kahnt-Leipzig erschien unter obigem Titel soeben eine Schrift, die die Grundlage des Kunstgesanges in kurzer und gemeinverständlicher Weise behandelt. Sie ist, in knappster Form gehalten, der Niederschlag einer langjährigen Unterrichtspraxis im Sologesang.

Nach der Erfahrung Welkers, des Leiters des neugegründeten Konstanzer Gesangspädagogiums, ist die Grundbedingung einer jeden richtigen Stimm- und Tonbildung das „appoggio" der Italiener, also das Stauen und Stützen des Atems in Verbindung mit dem Öffnen der Kehle bei gleichzeitiger Entspannung der Halsmuskeln, der Spannung der Stimmbänder und einer hohen Resonanz. Ohne diese Funktionen jahrelang Übungen singen zu lassen, ist von seinem Standpunkte aus Zeit- und Geldverschwendung.

Interessant ist das Kapitel über helle und dunkle Tonfärbung. Alle Töne sind von Natur aus gedeckte Töne mit hoher, steigender Resonanz. Ein helles oder flaches *a* z. B. zu singen, ist nach der Welkerschen Methode unmöglich. Auf Vokalisen legt er nur insofern Wert, als sie zu temperamentvollem Vortrag anregend wirken und musikalisch wertvoll sind. Einleuchtend ist sein Verfahren, von Anfang an musikalische Phrasen mit Worten singen zu lassen.

Allergrößtes Gewicht legt Welker auf eine deutliche und korrekte Aussprache. Sie steht mit dem Atemstauen im engsten Zusammenhange. Was über Vokale und Konsonanten gesagt wird, ist nicht neu. Wie er aber dem Schüler das schwierige Zungen-r beibringt, läßt den erfahrenen Praktiker erkennen. Selbstverständlichkeiten sind es, was über „Musikalischsein" gesagt wird. Das Pianosingen wird aus dem Forte abgeleitet und nicht umgekehrt. Die Beherrschung des „messa di voce" ist der Gipfel einer jeden Gesangskunst und basiert wie der Triller auf dem appoggio.

Die beigegebenen Übungsbeispiele, die keinen Anspruch auf Vollständigkeit oder Originalität machen, bilden eine wertvolle Ergänzung des Textes und zeigen etwa den Weg, auf dem der Verfasser in langjähriger Praxis seine Schüler zu sicherem Erfolge führt. Die Broschüre kann allen Gesangsbeflissenen nur empfohlen werden. Preis M. 1.50. L. Haupt.

WILHELM SCHREIBER, Jean Paul und die Musik. Phil. Diss. Leipzig 1929. E. Appelhans & Comp., Braunschweig.

Eine Dissertation, die unter dem Wust schlechten Stils, fleißigen Materialsammelns und wissenschaftlicher Vollständigkeit durchstößt zu guten Beobachtungen und erfreulichen Ergebnissen. Der unromantische Jean Paul hätte noch mutiger und klarer herausgestellt werden können. H. K.

FRITZ REUTER, Die Beantwortung des Fugenthemas (dargestellt an den Fugen von Bachs Wohltemperiertem Klavier). Leipzig C. F. Kahnt, 1929.

Die kleine Studie erhärtet das tonale Verankertsein der Fuge und schließt sich in manchem eng an die Thesen Moritz Hauptmanns an. Reuter erörtert die Beantwortung kirchentonartlicher, chromatischer, in sich modulierender Fugenthemen und gibt dann knappe Analysen der Beantwortungen der Fugen-

themen des Wohltemperierten Klaviers, die für jeden Studierenden von großem Nutzen sind.
H. H. R.

WALTER HINZ, Kritik der Musik. Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel/Berlin, 1929. (Copyright 1924, geschrieben 1919?) 90 S.

Ein mißratener Schopenhauer-Kommentar, unleserliches Nebensatz - Geschachtel hochtrabender Musik-„Philosophie". Wer hat dieses Buch dem Verlag empfohlen? H. K.

FRITZ REUTER: Praktische Gehörbildung (auf Grundlage der Tonika-Do-lehre); Leipzig, C. F. Kahnt, 1928.

Ein besonders für den Musiklehrer wichtiges, ursprünglich für Rußland und Daghestan (daher die abgedruckten kaukasischen Stücke!) bestimmtes Büchlein, das die Methode aufzeigt, Schritt für Schritt zu einem bewußten musikalischen Hören zu gelangen. Dankenswert ist die freilich knapper gehaltene Einführung in das mehrstimmige Hören. Den Ausführungen liegen reiche Erfahrungen zugrunde, die der Verfasser als Theorie- und Kompositionslehrer am Sächsischen Landeskonservatorium und am Institut für Kirchenmusik zu Leipzig gesammelt hat.
H. H. R.

RUDOLF WERNER, Felix Mendelssohn-Bartoldy als Kirchenmusiker. Im Selbstverlag Frankfurt a. M. 1930 (Band 2 der Veröffentlichungen der Deutschen Musikgesellschaft, Ortsgruppe Frankfurt).

Wieder ein brauchbares musikwissenschaftliches Buch über Mendelssohn, dessen Lieder und Instrumentalmusik vor kurzer Zeit (von Luise Leven und H. Mandt) zum Gegenstand eingehenderer Untersuchungen gemacht worden sind. Nach einer etwas trockenen Beschreibung der Motetten, Kantaten und Hymnen zeigt der Verfasser die Ursprünge der religiösen Musik Mendelssohns auf und schildert anschaulich deren Stil und geschichtliche Bedeutung. Die fleißige Arbeit beruht auf guter Kenntnis der Mendelssohnliteratur und ist in einer Zeit, in der allgemein weder die Romantik noch Mendelssohn und die Kirchenmusik hoch im Kurse stehen, besonders dankenswert. Erwähnt sei der Abdruck eines bisher unveröffentlichten Salve regina für Sopran und Orchester, dessen Autograph Besitz der Preuß. Staatsbibliothek ist.
H. H. R.

EVA FOLZ, Raatz-Brockmann und die Gesangspädagogik. Wölbing-Verlag, Berlin 1930.

Eine in erster Linie für den Kreis um den großen Pädagogen und gutbekannten Sänger, der vor einigen Monaten seinen 60. Geburtstag feierte, bestimmte Schrift, die wertvolles Material zu einer vielleicht einmal erscheinenden umfassenderen Biographie Raatz-Brockmanns und in nuce eine Darstellung seiner Lehre gibt. Ist diese auch nur eine von vielen Methoden und wie jede unvollkommen, so erscheinen doch ihre Maximen immer wieder sehr überzeugend: lückenlose Konzentration der Resonanzmasse, leichte aber klare Glottis-Funktion und korrektes Atemerfassen. Welche Erfolge der Meister mit dieser Lehre erzielt hat, beweisen die „Neuerscheinungen der vorigen Saison": Else Schürrhoff, Paul Kötter, Arno Schellenberg, Bruno Kosubek, Hilda Lind, Hof-Hattingen und Paula Lindberg. — Das Imponierende der Schrift liegt in dem Bemühen, weder in den Ton der Reklameschreierei zu verfallen, noch den Meister zu verhimmeln; es ist in der Tat eine gewisse Objektivität der Darstellung erreicht, wenn auch gelegentlich (wie immer, wenn Schüler über ihre Lehrer schreiben) ein wenig idealisiert wird.
H. H. R.

PAUL LOHMANN, Die sängerische Einstellung, Leipzig, C. F. Kahnt, 1929.

Dieses Buch bringt 4 Stimmbildungsvorträge der Schule Martienssen-Lohmann, die freilich nur dem Pädagogen und ausgebildeten Sänger Nutzen bringen können. Ich glaube nicht, daß es eine andere Gesangsmethode gibt, die immer wieder so besonderen Nachdruck auf die seelische Bereitschaft zum Singen legt. Charakteristisch ist dieser Satz: „Selbst die besten Stimmen können nicht zur vollen Blüte kommen, wenn sie nicht vom musikalisch-dichterischen Erleben her zu ihrer stimmlichen Höchstleistung gebracht werden." Aber auch für das rein Gesangstechnische gibt der auch als geschmackvoller Konzertsänger bekannte Verfasser zahlreiche Anweisungen, die man in anderen Büchern über Stimmbildung vergebens suchen wird. Das Vorwort des Buches stammt von Franziska Martienssen.
H. H. R.

HANS TESSMER, Robert Schumann, J. Engelhorn Nachf. Stuttgart, 1930.

Ob es nach der sicherlich allen Ansprüchen gerecht werdenden Schumann-Biographie Hermann Aberts gerade eines *volkstümlichen* Buches über den Meister bedurft hatte, bleibe dahingestellt. Jedenfalls ist diese Schrift leicht verständlich abgefaßt und zeichnet sich durch flüssigen Stil aus; somit erfüllt sie ihre Aufgabe, die „Lebenswirklichkeit" und eine Reihe der wichtigsten Werke Schumanns anschaulich zu schildern. H. H. R.

GESCHICHTE DER MUSIK IN ALLGEMEIN VERSTÄNDLICHER FORM. Von Dr. Johannes Wolf, Professor an der Universität Berlin. Zweiter Teil. Die Musik des 17. Jahrhunderts und Oper

und Kirchenmusik im 18. Jahrhundert. Dritter Teil. Die Entwicklung der Musik vom 18. Jahrhundert (Lied, Instrumentalmusik, opéra comique, Theorie) bis zur Jetztzeit. 1929. Verlag von Quelle u. Meyer in Leipzig. Wissenschaft und Bildung, Einzeldarstellungen aus allen Gebieten des Wissens. 204, 253, 144 und 128 Seiten mit Notenanhang. Preis je 1,80 Mk.

Dem ersten Teil „Die Entwicklung der Musik bis etwa 1600" und dem Beispielband zur Allgemeinen Musikgeschichte „Sing- und Spielmusik aus alter Zeit" folgen als Abschluß obige Bändchen. Das Musikschaffen von der Barockzeit angefangen bis in unsere Tage wird in gedrängtester Form geschildert. Alle Geschehnisse werden unter Bezugnahme auf ihre Vorbedingungen und ihr Nachwirken dargezeigt. Fast unüberblickbar ist die Reihe der angeführten Musikernamen. Die Fülle der Formen wird mit wenigen Zügen und doch anschaulich gezeichnet. Auch die angewandten vokalen und instrumentalen Mittel erfahren ihre Würdigung. Neben der praktischen Musik lernen wir den jeweiligen Stand der Theorie im Abriß kennen. Die meisterhafte Art, in welcher der Verfasser überall das Wesentliche in den Vordergrund rückt, verdient Bewunderung unnd fordert Nachahmung. Wie ist z. B. im Schaffen Bachs alles hervorgehoben, was die Größe des Meisters begründet. Das Gleiche gilt von dem Abschnitte Beethoven und seine Zeit. Solche Darstellungen geben auch dem Musikfreunde reichste Anregungen. Unmittelbar in die alte Musik führt aber der inhaltsvolle Anhang praktischer Beispiele ein. Namentlich die Proben alter Instrumentalmusik reizen zur Wiedergabe. Der vorwiegend klaviermäßige Satz oder doch moderne Notierung ermöglichen sie auch dem Nichtfachmusiker oder Nichtmusikwissenschaftler. Schon diese alten Stücke allein sollte jeder Freund der Tonkunst sich zu eigen machen.

Möchte der Verfasser gütigst noch zwei kleine Berichtigungen gestatten! Teil II S. 23 ist bei Daser „jun." zu streichen. Die Münchener und Stuttgarter Quellen kennen nur einen Ludwig Daser, in dessen Schaffen allerdings zwischen der Tätigkeit an beiden Orten eine Pause eintritt. Trojano läßt uns diese durch Krankheit begründen. Teil III S. 11 muß es heißen „Karl Theodor von Bayern". Mannheim war bis 1777 Residenzstadt der Kurfürsten von Bayern-Pfalz.

Dr. Bertha Antonia Wallner, München.

OTTO BAENSCH, Aufbau und Sinn des Chorfinales in Beethovens neunter Sinfonie (Schriften der Straßburger Wissenschaftlichen Gesellschaft an der Universität Frankfurt/M.) — 99 S. Verlag Walter de Gruyter & Co., Berlin und Leipzig.

Gestützt auf tiefgründige Literaturkenntnisse und wertvolles ästhetisches Einfühlungsvermögen unternimmt der Verfasser den Versuch, die organische Gestalt des Chorfinales darzulegen und den hin und wieder geäußerten Vorwürfen der Formlosigkeit entgegenzutreten. Wie der Verfasser den Aufbau als „Großbar mit zwei Großstollen und zwei Großabgesängen" gliedert, das ist geistvoll und überzeugend durchgeführt. Eingehend hat sich Otto Baensch mit den literarischen Anregungen Beethovens befaßt und neigt mitunter zu Schlüssen, die den Boden absoluter Objektivität verlieren. Daß der Verfasser auf dem Umweg über Platons Staat mit der Beethoven bekannten Einteilung der drei Stände anschließend die Möglichkeiten szenischer Darstellung behandelt an Hand einer Choreographie, der Platons Dreigliederung zugrunde liegt, erscheint einigermaßen befremdlich. Nicht einmal ein „pädagogischer Grund" (S. 58) kann für eine bühnenmäßige Aufführung der Neunten geltend gemacht werden. Wessen „inneres Auge" bei den überragenden Schönheiten des Chorfinales „blind bleibt", der ist sowieso für echten musikalischen Kunstgenuß verloren. Eine Bühnendarstellung der „Neunten" ist und bleibt eine Veräußerlichung, die niemals zu billigen ist. Dr. Fritz Stege.

JOHAN NORDLING, „Quasi una Fantasia", ein Beethoven-Roman. Verlag C. Bertelsmann-Gütersloh.

Ein berufener Dichter vermag in sich die Fähigkeit zu entwickeln, belanglose Episoden aus dem Leben großer Meister derart persönlich zu gestalten, daß sie auch unabhängig von der Geschichte als dichterische Neuschöpfung anzusprechen sind. Der vorliegende Roman, der als „der" Beethoven-Roman Schwedens bezeichnet wird, teilt mit den meisten derartigen Romanen das Schicksal, eine sehr harmlose Liebesgeschichte ohne tiefere literarische Bedeutung darzustellen, die weder durch persönlichen Stil, noch durch überragende Form aus dem Rahmen der literarischen Durchschnittsware fällt. Wirkungsvoll erscheint lediglich der Schluß. Es wäre vorteilhafter gewesen, wenn der Verfasser seine eigene Fantasie etwas stärker in Anspruch genommen hätte, anstatt die Popularität Beethovens zu einem dichterischen Spekulationsobjekt herabzuwürdigen.

Dr. Fritz Stege.

RUDOLF SONNER, Musik und Tanz — Verlag Quelle & Meyer, Leipzig.

Der Wert des Buches liegt in der Fülle des Materials, das mit sehr viel Liebe und Sorgfalt zusammengetragen wurde und reiche Anregungen vermittelt. Auch die Gliederung der einzelnen Abschnitte ist geschickt. Hinter dieser Anhäufung von Tat-

sachen aus allen Kulten und Zeiten tritt die persönliche Stellungnahme allzu fühlbar in den Hintergrund, die logische Verbindung (S. 83) des Inhaltes ist mitunter schwach und läßt die Verlegenheit des Verfassers gegenüber allzu großer Reichhaltigkeit des Stoffes vermuten. Der Wert des Büchleins als einer einzigartigen Quellensammlung bleibt davon unbestritten.

Dr. Fritz Stege.

Musikalien.

TRAUGOTT NIECHCIOL, „Drei Stücke für Klarinette (oder Violine) und Orgel." Verlag H. Oppenheimer, Hameln. Preis M. 3.—.

Niechciol, bekannt als Musiker von Geschmack und als Komponist, der eine „saubere Schrift" schreibt, hat hier drei Stücke geschaffen, die nach innerem Gehalt und technischer Reife jedem kirchenmusikalischen Programm zur Zierde gereichen können. „Trauer, Trost, Pastorale": einzeln für den Augenblick, dem sie entsprechen, wie auch zusammenhängend als konzertmäßig zu spielende kleine Suite, werden sie in ihrer charaktervoll ausgeprägten Stimmungskraft den Hörer erfassen, dem Vortragenden im feinen Sinne „dankbare Stücke" sein. Denn der vornehm ziselierten melodischen Linie gesellt sich eine ungesucht eigenartige Harmonik. Stücke für Klarinette und Orgel sind überdies nicht eben zahlreich vorhanden. Man greife zu!

Prof. Hans Sonderburg.

E. VOIGT, Posaunenmeister d. Thüringer Jünglingsbundes, Schule für Posaunenchöre (B-Instrumente). Neu bearbeitet von P. Adolf Müller, Bundes-Posaunenmeister in Dresden. 6., verbesserte Auflage 1929. Verlag des Landesvereins für Innere Mission in Sachsen, Abt. Posaunenmission. Zu beziehen durch die Posaunenmission Dresden-A., Ferdinandstr. 16. Missionshaus.

„Die Posaunenchöre der Posaunenmission des Landesvereins für Innere Mission in Sachsen sind ein verheißungsvoller Anfang christlicher Volksmusik, bei der alle Volkskreise vom Studenten zum Arbeiter beteiligt sind. Sie ahmen nicht die Musikkapellen oder Blasorchester nach, sondern sind eine selbständige Größe. Ihre Eigenart besteht nicht nur im Namen „Posaunen-Chor", der auf das biblische, dem Lobe Gottes dienende Instrument verweist und an den Sänger-„Chor" erinnert, sondern auch in der Sache: Zusammensetzung unserer Instrumente (Hörner, statt Tromp.), Schreibweise und Notierung (genau wie beim gemischten Sängerchor), Auswahl der Stücke (das Lied), Technik des Blasens (gesangsmäßig).

Die Posaunenchöre sind, je länger, je mehr, ein wertvolles Instrument der Volksmission geworden. Je weniger unser Volk zugänglich scheint der Predigt des Wortes, um so offener ist sein Ohr der Predigt der Töne. Der einzelne Bläser am Hoffenster seiner Wohnung, das Quartett in den Großstadthöfen Sonntags früh, der Chor bei Abend- und Platzmusiken oder beim Turmblasen, der Massenchor bei Bundes- und Posaunenfesten hat heute eine große volksmissionarische Aufgabe, indem er unserm Volke in dem frommen Lied der Väter Klänge aus der Heimat erstehen läßt. Aber zu solcher Wirkung gehört nicht nur guter Wille, sondern bei einigermaßen normaler Musikbegabung gründliche Vorbereitung. Warum gibt es so viele Posaunenchöre, die nicht über die von Hofprediger Stöcker einmal gerügte „jutjemeinte Musik" hinauskommen? Weil die musikalische Erziehung des einzelnen Bläsers und die Ausbildung des Chores oft allzusehr im Argen liegt. Die Treibhauskultur, die in ein paar rasch angeeigneten Griffen und Tönen möglichst mühelos das Zusammenspiel eines Chores erreichen will, hat in unsern Chören vielfach zu einer Mißhandlung unsrer schönen Lieder, zu einer dilettantischen Überhebung über „diese leichten Sachen" geführt, die den Posaunenchören in den Augen aller musikalisch Gebildeten eine leider oft nur zu verdiente Geringschätzung eingetragen haben. Soll dies anders werden, soll die herrliche, vom volksmusikalischen wie vom volksmissionischen Standpunkte hochbedeutsame Posaunensache ihren Beruf wahrhaft erfüllen und die allgemeine Achtung erringen, so müssen drei Dinge erreicht werden:

Sichere Kenntnis der Notenschrift,
Unaufhörliches Zählen der Takteinheiten.
Tägliches Üben.

Dazu will diese Schule mithelfen. Es ist das hohe Verdienst des Herausgebers dieser Posaunenschule, auch schon durch frühere Veröffentlichungen zur Förderung des Turmblasens beigetragen zu haben („Vom Turme", bisher 4 Hefte, Dresden, Sächsische Posaunenmission, Ferdinandstraße 16, Pastor Adolf Müller). Auch der Leipziger Posaunenmission und ihrer wöchentlichen Aufführungen des Posaunensextetts unter Leitung des Herrn Kreisdirigenten Martin Wolfram gebührt dankbare Erwähnung."

NOTENBLÄTTER FÜR POSAUNENCHÖRE Nr. 59—64, herausgegeben für Sänger- und Posaunenchöre im Auftrag des Ev.-luth. Jungmännerbundes in Sachsen (E. V.):

1. „Nun laßt uns singen": Michael Altenburg (1583—1640).

2. „Der Morgenstern ist aufgedrungen“: Michael Praetorius.
3. „Nun erst ist mir wert mein Leben“: Walter von der Vogelweide. Tonsatz Gerh. Münzer.
4. Allemande: Deutsche weltliche Gesänge und Täntz 17 von Melchior Frank.
5. Allemande à 4: Hermann Schein, Banchetto musicale 4.

Zu den Schein'schen Allemanden siehe „Notenblätter“ S. 217. Jedes der 5 angeführten „Notenblätter“ enthält, außer den hier mitgeteilten, auf der Vorderseite stehenden, noch drei andere Stücke älterer und zeitgenöss. Meister, Nr. 60/66 (Doppelstück) sogar deren 6.

DEUTSCHE KIRCHENLIEDER (aus dem Melodienbuch zum Deutschen Evang. Gesangbuch), zweistimmig gesetzt von P. Adolf Müller in Dresden. 1. „Ach, mein Herr Jesu“: Karl Knödel 1853 und 15 andere Lieder älterer Meister. Preis 50 Rpf.

Zu beziehen sind die letzteren beiden Stücke nur durch die Sächsische Posaunenmission, Dresden, Ferdinandstraße 16. Arthur Prüfer.

FRIEDRICH DER GROSSE, Ausgewählte Sonaten für Flöte und Klavier, bearbeitet von Carl Bartuzat. 1. Band. Verlag Breitkopf & Härtel.

Es ist lebhaft zu begrüßen, daß der Verlag sich zu dieser Neuausgabe der Flötensonaten des großen Friedrich entschlossen hat, die hoffentlich dazu beitragen wird, sie auch weiteren musikalischen Kreisen bekannter zu machen, nachdem insbesondere das Flötenkonzert C-dur des Königs in der Nachkriegszeit geradezu ein beliebtes und auch im Konzertsaal oft und gern gehörtes Repertoirestück geworden ist. Von den 121 Flötensonaten Friedrichs lagen bisher nur 25 in einer im Jahre 1889 erschienenen, von Philipp Spitta und Paul Graf Waldersee besorgten Ausgabe vor, die aber wegen des fast völligen Fehlens von Vortragsbezeichnungen für den praktischen Gebrauch sehr wenig geeignet war. Nach dem Kriege erschien dann noch eine erst in der Neuzeit im Weimarer Liszt-Museum aufgefundene, wenig bedeutende h-moll-Sonate in einer guten Neuausgabe bei Rob. Forberg-Leipzig. Carl Bartuzat vom Gewandhausorchester hat seine Aufgabe einer für den praktischen Gebrauch geeigneten genauen Bezeichnung der Flötenstimme ausgezeichnet gelöst; zu begrüßen sind auch die zahlreichen Vortrags- sowie die Metronomzeichen. Gegen die aus klanglichen Gründen erfolgte Höhertransposition einiger Sonaten sind Bedenken kaum geltend zu machen, da in der Musik jener Zeit die Klangfarbe der Tonart noch nicht solche Bedeutung wie beispielsweise in der romantischen Musik hatte. Zu wünschen wäre es gewesen, daß auch die oftmals recht akademisch-trockene Ausarbeitung des bezifferten Basses vom Grafen Waldersee eine Auffrischung unter Berücksichtigung der heutigen musikwissenschaftlichen Kenntnisse auf diesem Gebiet erfahren hätte. Von der — übrigens sehr geschmackvoll ausgestatteten — auf 2 Bände berechneten Neuausgabe liegt bisher der erste Band vor, welcher Nr. 2, 18, 23, 24 und 5 der Gesamtausgabe bringt. Inwiefern Bartuzat bei dieser Auswahl eine glückliche Hand gehabt hat, kann ich nicht beurteilen, da mir die Gesamtausgabe nicht vorliegt. Wenn diese nur für die intimste Musikausübung bestimmten Sonaten an musikalischem Wert meist auch nicht die in Neudrucken lebendig gebliebene zeitgenössische Musik, insbesondere die von Friedrichs Lehrer Joh. Joachim Quantz, erreichen, so erfreuen sie neben manchem Matten und Konventionellen doch auch wiederum in einigen Sätzen, besonders den lebhaften Schlußsätzen, durch soviel anmutige Grazie und geradezu kecke Frische und in den langsamen, ruhig dahinfließenden Sätzen durch so viel überraschende Innigkeit und Zartheit, daß sie als auch heute noch durchaus lebensfähig anzusprechen sind. Die oft gehörte Zweifelsfrage, ob der König seine Kompositionen auch wirklich selbst verfaßt habe, ist, nebenbei gesagt, durch die wissenschaftliche Forschung längst in entschieden bejahendem Sinne beantwortet worden, hatte er doch auch dazu sich in seiner Jugendzeit das nötige musikalische Rüstzeug erworben. Paul Mittmann.

DIE EDITION BISPING-MÜNSTER.

Auch dieser bekannte Verlag hat sich neuerdings Neuausgaben zugewandt und damit den öfteren Nachfragen nach alter Musik Rechnung getragen. Er selbst sorgt für zuverlässige, geschmackvolle Gestaltung des äußeren Gewandes (klarer Druck, gutes Papier). Eine Reihe namhafter Wissenschaftler bürgt für die zuverlässige Behandlung der Herausgeberfragen. Leitend war der Gesichtspunkt, nur wirklich lebensfähige Musik auszugraben. Die Proben, die mir vorliegen, beweisen es. Die Sammlung wendet sich an den Laien, sie will ihm gute Hausmusik bieten. Daher könnten oder müßten alle Schwierigkeiten technischer Art aus dem Wege geräumt werden. Fingersätze, Bogenbezeichnungen, Vortrags-, Phrasierungszeichen, Tempoangaben könnten in weitgehendstem Maße herangezogen werden, wenn auch stets in Klammern oder in anderem Stich kenntlich gemacht. Die Ausgaben von W. Altmann sind hier als rühmenswerte Ausnahme zu nennen. — Wenn der Laie heute bereits über ein musikalisches Denken verfügte, wäre das alles überflüssig. Doch das hat noch gute Wege.

Ditters v. Dittersdorf: Quintett für 2 Viol., Bratſche, 2 Violoncello, Nr. 1, herausgeg. von W. Altmann.

Das dreiſätzige Werk mit ſeinem liebenswürdigen Allegro, dem ſcherzando Finale und dem Menuett als ruhiger Mittelteil lebt von den Vorzügen des Mannheimer Stiles: klare und knappe Formdispoſition, Kontraſtwirkungen. Das Werk iſt eine hübſche Bereicherung der nicht gerade reichhaltigen Literatur. Seite 14 iſt der 7. Takt vor K in Bratſche und I. Cello zu ſtreichen und die folgenden Takte um einen zu verſchieben; vergl. dazu die Expoſition (S. 7 oben) Seite 17, drittletzter Takt lies in der Bratſche: e ſtatt fis. Seite 26, vorletzter Takt ſcheint mir das d-fis in V. 2 fraglich.

Joh. Ph. Krieger: 24 Lieder und Arien, mit Generalbaß-Ausſetzung von H. J. Moſer.

Vom Guten das Beſte! Unter den 24 Geſängen ſind faſt keine Nieten; höchſtens wären die Arien mit den allegoriſierenden Texten dazu zu rechnen. Man kann H. J. Moſer für die lebensvolle Auswahl recht dankbar ſein. Die Lieder werden im Konzert und Haus viel Freude auslöſen, da ſie rein muſikaliſch alle feſſeln. Der Generalbaß wurde mittelſchwer, aber klangvoll ausgeſetzt. In der Bezifferung ſind allerdings manche Lücken geblieben.

A. Scarlatti: Sonate für Flöte, 2 Violinen, Baß und Continuo, herausgeg. von K. G. Fellerer.

Eine Sonate voller netter Gedanken, die bei friſcher Darſtellung viel Leben verbreiten werden, ſo beſonders das fugierte 2. Allegro, das launige Finale, das deklamatoriſch-gehaltene Largo. Die vom Herausgeber zugefügte Continuobegleitung wird ſich als ſehr zweckmäßige Stütze erweiſen. Wo evtl. Verzierungen anzubringen wären, hätte der Herausgeber beſſer an einigen Beiſpielen praktiſch zeigen können.

K. Stamitz: Duo in C-dur für Violine und Bratſche, herausg. von W. Altmann.

Es lohnte ſich, das mittelſchwere Werk neu herauszugeben. Es klingt ausgezeichnet, die Inſtrumente werden durchweg ebenbürtig verwendet und alternieren in wohltuender Weiſe. Jeder Satz hat ſein eigenes Geſicht; das Largo iſt die Perle des Ganzen. Das gefällige Werk wird ſich in der ſorgfältigen Bezeichnung des Fingerſatzes, der Phraſierung recht viele Freunde erwerben.

Neues Carl P. E. Bach-Album, eine Auswahl von Klavierſtücken, herausg. von E. Caland.

Die Sammlung gehört ohne Frage zu den beſten Ausgaben, die wir von Bach beſitzen. Der Name Eliſabeth Calands bürgt für eine wertvolle Behandlung des Stoffes. Techniſches und Muſikaliſches werden mit gleicher Sachkenntnis wie liebevoller Verehrung erörtert. Jede Fußnote beweiſt es, jede Pedalangabe, jeder Fingerſatz. Wer Bach ſpielen will, wird aus dieſer Neuausgabe Anregung und Belehrung ſchöpfen. Vom bibliographiſchen Standpunkt wäre die Angabe der Wotquenne-Nummern noch nachzutragen. Die C-dur-Fantaſie und das Adagio der B-Sonate hat der Verlag noch einzeln herausgegeben.

Dr. Friedrich Welter.

VERKLINGENDE WEISEN. Lothringer Volkslieder geſammelt und herausgegeben von Louis Pinck. Verlag Carl Winters Univerſitätsbuchhandlung, Heidelberg, Preis 8,50 M.

Nun liegt auch der zweite Band vor und mit wachſendem Intereſſe lieſt man ein Lied nach dem andern. Die Abgeſchiedenheit der deutſchen Bevölkerung inmitten eines fremdſprachigen Stammes hat hier Früchte hervorgebracht, wie man ſie im übrigen Deutſchland nicht mehr findet. Es iſt zu beklagen, wie der Herausgeber ſelbſt ausführt, daß gerade durch die Einführung des Schlagers aus Deutſchland das bodenſtändige Volkslied im Schwinden begriffen iſt. Die in dieſem Buche gebrachte Auswahl iſt ſehr gut, nur Lied 69, „Macht der Liebe“, fällt etwas aus dem Rahmen. Viele Lieder kommen in veränderten Lesarten auch im übrigen Deutſchland vor, doch iſt ein großer Teil noch unbekannt. Dem Liede 56, „Jung Franzoſenblut“, liegt Schuberts Kußlied zugrunde, was der Herausgeber überſehen hat. Die Takteinteilung iſt bei einigen Liedern nicht ganz glücklich. Lied 61, „Der Jäger im Tannenholz“, ſteht richtiger im $\frac{6}{8}$ Takt. Die beiden letzten Takte zeigen deutlich, daß der Herausgeber richtig gefühlt, aber falſch notiert hat. Auch bei folgenden Liedern wäre der Takt einer Berichtigung zu unterziehen: Nr. 5, „Das Bittereleidenslied“, Nr. 9, „Eleisonlied“ Nr. 16, „Der ewige Jud“, Nr. 25, „Schönes Himmelreich“, Nr. 35, „Mädchen und Mörder“, Nr. 57, „Soldatenabſchied“, Nr. 68, „Mädchen und Baum“, und Nr. 90, „Das artige Mädchen“.

Zu jedem Liede hat Henri Bacher ein heimatkundliches Bild gezeichnet; der Wert des Buches wird dadurch erhöht. Ein ausführlicher Anhang gibt Auskunft über die Herkunft der Lieder und läßt einen Einblick in die Kreiſe tun, in denen dieſe Lieder noch lebendig ſind. Louis Pinck hat mit der Herausgabe dieſes Buches dem Deutſchtum in Lothringen ein bedeutſames Denkmal geſetzt und ihm ſei an dieſer Stelle Dank dafür. Büchereien, Muſikern und Freunden des Volksliedes iſt dieſe Sammlung zu empfehlen. H. M. Gärtner.

Kreuz und Quer.

Der künſtleriſche Untergang einer internationalen Geſellſchaft.

Wer beſinnt ſich nicht auf die gewaltige internationale Muſikbewegung, die ſich nach Beendigung des Weltkrieges in der „Internationalen Geſellſchaft für neue Muſik“ verkörperte? In unſerer ſchnellebigen Zeit, die gar zu leicht über dem Heute das Geſtern vergißt, iſt es notwendig, jene Gründungstage in Salzburg in Erinnerung zu rufen, als unter der Führung des verſtorbenen Prof. Dr. Adolf Weißmann, Prof. Dr. Georg Schünemann, Heinz Tiessen und Hermann Scherchen internationale Sektionen der „Society for Contemporary Music“ ins Leben gerufen wurden, getreu jenen Worten von Oscar Bie:

> „Nur eine Genoſſenſchaft der Weltmuſik (!!), nur die Internationalität der muſikaliſchen Bereitſchaft (!!) wird die Nation fördern, indem ſie ſie ins Licht ſetzt (?), wird den Künſtler fördern, indem ſie ihn vor den Horizont ſtellt (?), wird uns aus der *Finſternis in der Kunſt* (!) erretten, aus dieſer und jeder Finſternis. Es iſt der Moment des neuen Ethos und des neuen Pathos: *Segen über Muſik!*“

Wir erinnern uns vielleicht der erſten großen Orcheſterkonzerte in Berlin, als der Franzoſe Anſermet, der Engländer Gooſſens ihren Stab über das Berliner Philharmoniſche Orcheſter ſchwangen, als Debuſſy, Strawinsky, Schönberg u. a. das Programm zu verſchönern ſuchten.

Die „I. G. N. M.“ liegt im Sterben.

Die nächſten Jahre wieſen eine deutlich abſteigende künſtleriſche Kurve auf. Die mit Begeiſterung ins Leben gerufenen Ortsgruppen beſchränkten ſich mehr und mehr auf einen Privatkreis von Intereſſenten. Die Vorführungen der Berliner Ortsgruppe geſchahen faſt unter Ausſchluß der Öffentlichkeit. Nicht mehr in der „Philharmonie“, ſondern teilweiſe ſogar in winzigen Vorführungsräumen von Pianofortemagazinen. Die Mitgliederzahl ging zurück. Aus Mangel an Intereſſe wurde die Konzerttätigkeit hier und da ſogar eingeſtellt.

Den Todesſtoß verſetzte der Geſellſchaft das ſoeben beendete „Internationale Muſikfeſt“ in Lüttich, wenn man einem der Führer im international-fortſchrittlichen Lager, Heinrich Strobel, glauben darf, der u. a. folgendes ausführte:

> „Die Feſte der Internationalen Geſellſchaft für neue Muſik haben ſich zu einer Privatunternehmung einiger Muſiker entwickelt, die ſonſt wenig Gelegenheit haben, von ſich reden zu machen. Als wir uns vor Jahren in Salzburg trafen, war die ganze Jugend da (? D. Schriftleitung), alle produktiven Kräfte und alle Intereſſenten. Heute kommt nur noch ein kleiner Teil der alten Garde, teils aus Anhänglichkeit an die Idee, teils aus Geſchäftigkeit. Vor acht Jahren, nach der traurigen Abgeſchloſſenheit des Krieges, waren die Feſte notwendig und fruchtbar. Bartok, Hindemith, Milhaud, Strawinsky hörten wir zum erſten Male in Salzburg und Prag. Heute haben ſich die Führer der Bewegung von der erſtarrten internationalen Geſellſchaft abgewendet. *Sie nehmen ſie nicht mehr ernſt....* Heute iſt die I. G. N. M. zu einem *Familienklub* zuſammengeſchrumpft. Sie wird noch ein paar Jahre *dahinvegetieren und dann verſchwinden*, wenn ſie ſich nicht zu einer gründlichen Reaktivierung aufrafft.“

Dieſes Eingeſtändnis aus den Reihen derjenigen, die zu Anfang ſich nicht genug an Internationalismus überſättigen konnten, iſt vielſagend genug. Die Aktien der Internationalität ſind gefallen. Es weht nicht nur in der Staatspolitik, ſondern auch in der muſikaliſchen Kulturpolitik ein lebendigerer, friſcherer Wind. Und was iſt von jenem bombaſtiſchen Schwulſt übrig geblieben, den Prof. Oskar Bie, der kosmopolitiſche Schwärmer, verzapft hat?

Nicht der „*Segen über Muſik*“. Sondern einzig und allein das „*Neue Pathos*“.

Dr. F. *Stege.*

Musikalischer Kulturspiegel.

Von Fritz Stege.

Saisonbeginn — „Publikumskrise" — Ist der Tonfilm Konkurrent des Konzertlebens? — Zur gegenwärtigen Situation des Tonfilms — Sterben die Filmmusikstudios?

Die neue Musiksaison beginnt. Berechtigt die zweifellos verminderte Zahl der diesjährigen Großstadtkonzerte dazu, von einer Kunstkrise zu sprechen? Weit eher wäre die Bezeichnung „Publikumskrise" am Platze. Denn die Geschmackswandlung des Publikums ist ausschlaggebend für die Existenz des Konzertlebens. Im künstlerischen Wettkampf mit Radio, Tonfilm und anderen Erscheinungen zeitgemäßer Mechanisierung wird das Konzertleben in den Hintergrund gedrängt. Die Schuld liegt nicht zumindest auf Seiten der Konzertveranstalter. In Berlin — und vielleicht auch in anderen Großstädten — erfuhr man bisher noch nichts über die Programmgestaltung der wichtigsten Konzerte. Im Vorjahre wurde selbst nach Beginn der Furtwängler-Konzerte nichts über die weiteren geplanten Aufführungen bekannt. Ist das der geeignete Weg, um der Verschärfung der künstlerischen Konkurrenz wirksam zu begegnen und um die Gunst des Musikliebhabers zu werben? Das einseitige Vertrauen zur Zugkraft großer Namen ohne entsprechende geschickte Programmpolitik wird in Zukunft vielleicht eine der schwersten Enttäuschungen für alle diejenigen bedeuten, die die Erhaltung des Konzertlebens von diesen Voraussetzungen abhängig machen.

Die musikalische Qualität des Tonfilms wird zukünftig nicht ohne Einfluß auf den Besuch der Opern und Konzertveranstaltungen bleiben, sobald der Tonfilm sich erst in höherem Maße von der Diktatur der Schlagerkomponisten befreit hat und ernsthaften Komponisten aus der Konzertsphäre anvertraut wird. Außer Paul Hindemith und seiner Gefolgschaft — den ersten Nutznießern der gegebenen Konjunktur — wurde der Weg künstlerischer Tonfilmveredlung noch wenig beschritten. Aus welchem Grunde? Die einseitigen Kompositionsprinzipien dieser und anderer Musikrevolutionäre sind nicht dazu angetan, musikalische Volksbildungsziele auf dem Gebiet des Tonfilms zu verwirklichen.

Im übrigen kann der Tonfilm erst dann einigermaßen als Konkurrent des Musiklebens auftreten, wenn sein dichterischer Inhalt ernsthaften künstlerischen Ansprüchen genügt. Auch die beste Musik vermag nicht über die Seichtheit der Handlung hinwegzutäuschen, die mehr oder minder eine Kopie des stummen Films darstellt, anstatt ein eigenes Aufgabengebiet zu erobern. In wie starkem Maße sich der Mangel an eigentlichen Tonfilm-Reformatoren bemerkbar macht, beweist der unverkennbare Rückgang des Tonfilms in England und Amerika. So schreibt der „Daily Express": „Mit den Tonfilmen ist es in Amerika endgültig zu Ende und in England steht ihr Ende nahe bevor. Der Tonfilm war einmal eine große Hoffnung, aber er hat nicht gehalten, was er versprochen hat." In ähnlicher Weise bemerkt der Filmkritiker des „Daily Mail", daß der Tonfilm seine ursprüngliche Anziehungskraft verloren habe.

Deutschland, insbesondere Berlin, wird im kommenden Winter seine erste Tonfilm-Hochflut erleben, die einstweilen noch genügend Reize der Neuheit aufzuweisen hat, um das Publikum intensiv fesseln zu können. Wenn auch einzelne Publikumsabstimmungen in Berliner Kinos dem Verlangen nach originaler Orchestermusik unverkennbar deutlichen Ausdruck geben, so erscheinen einstweilen jegliche Hoffnungen auf eine Besserung der schwierigen wirtschaftlichen Lage im Musikerstand als verfrüht. Immer mehr nimmt die Arbeitslosigkeit unter den Musikern zu, deren Lebensunterhalt durch den Tonfilm schwer gefährdet ist. So bedauerlich diese Erscheinung auch ist, so wenig vermögen Gewaltmaßnahmen gegen den Tonfilm einen für den gewerblichen Musiker erfreulichen Erfolg zu zeitigen. Die Aktion des „Deutschen Musiker-Verbandes" der mit Broschüren und aufhetzenden Flugblättern arbeitete, darf als gescheitert gelten, nachdem hier und dort bereits durch einstweilige Verfügungen ein Verbot gegen den Vertrieb derartiger Druckschriften erwirkt wurde. Daß die

genannte Berufsvertretung ein entgegenkommendes Angebot der „Ufa" aus bürokratischen Tarifgründen abgelehnt hat, dürfte ebenfalls nicht dazu beitragen, Sympathien für die Aktionen des Musikerverbandes zu erwecken.

Aber eine weitere Erscheinung ist zweifellos auf die Taktik der erbitterten Tonfilmgegner zurückzuführen. Wie der „Film-Courier" mitteilt, ist die Weiterführung des Filmmusikstudios in Berlin in Frage gestellt. Die Verwirrung ist so allgemein, daß der Filmmusikkursus am Klindworth-Scharwenka-Konservatorium aus Mangel an Schülern einzugehen droht. Unklar bleibt ebenso die Lage des Filmmusikinstitutes am Sternschen Konservatorium, während die Staatshochschule ihre Einrichtungen einstweilen beibehält.

Die Konkurrenzfrage des Tonfilms im Vergleich zum allgemeinen Musikleben darf somit einstweilen verneint werden, vorausgesetzt, daß die trotz aller Dementi nicht verstummenden Gerüchte über ein gemeinsames Vorgehen der größten deutschen Opernbühnen in der Frage der Vertonfilmung von Opern nicht doch noch Wahrheit werden. Der Musikliebhaber darf ohne allzu erhebliche Sorgen die Vorfreude auf reichhaltige musikalische Darbietungen im Rahmen der kommenden Saison genießen. Ohne damit auf den bescheidenen Wunsch Verzicht zu leisten, daß eine geregeltere Organisation des Konzertlebens die Häufigkeit gleichbleibender Genüsse in ihrer ewigen Wiederholung etwas einschränken und damit die Aufnahmefähigkeit des Hörers verdoppeln möge.

Ein Waggon Klaviere.*)

Von Hans Küfner, Regensburg.

Ein Waggon Kulturgut wird in großen Kisten verpackt durch die Straßen der Stadt Cham gefahren. Und es bleiben die Leute stehen und wissen sich keinen Reim darüber zu machen, wo auf einmal soviel Klaviere herkommen und wer die Instrumente wohl bekommen mag. In den Häusern aber, wo solch ein klingendes und singendes Möbel abgeladen wird, da steht freudiger Stolz in den Gesichtern von jung und alt. Es kommt ja ein guter Geist ins Haus, der schöne und traute Stunden vermitteln soll. Augenblicklich denkt man nicht daran, daß auch das Päckchen Sorgen größer geworden ist und auf lange Zeit hinaus mancher Wunsch zurückgestellt werden muß, bis das Klavier bezahlt ist. Es sind ja keine reichen Leute, die sich diese schönen Instrumente bestellt haben, aber es sind kluge Eltern, die ihren Kindern neben anderen geistigen Gütern auch eine gediegene musikalische Bildung mitgeben wollen auf den Dornenweg des grausamen Alltags. Der Lebenskampf ist doch heute so bitter schwer geworden und man kann den ins Leben tretenden jungen Leuten gar nicht genug Rüstzeug aufbürden.

In Cham klingt es aus vielen Häusern. Man liebt die Musik und hält die edle Kunst sehr hoch. Deshalb ist es auch so schön und heimelich in dieser reizenden Wäldlerstadt. Jeder, der seinen Fuß darein setzt, fühlt sich schon nach kurzem Verweilen wohl und behaglich. Musikpflege gehört zu Cham wie eine Notwendigkeit. Und es ist bestimmt kein alltägliches Ereignis, wenn in einer an Einwohnerzahl kleinen Stadt (etwa 4000 Einw.) auf einmal ein Waggon Klaviere ausgeladen wird. Es ist ein feines Zeugnis für das kulturelle Streben seiner Bürger, die noch nicht musikmüde und blasiert genug sind, daß sie sich nur mit mechanischer Musik begnügen wollen.

In den letzten Wochen und Monaten war häufig in der Presse davon zu lesen, daß gute und alte deutsche Klavierfabriken in Konkurs geraten sind und daß andere schwer zu kämp-

*) In Cham, weit hinten im Bayrischen Wald, nach der böhmischen Grenze zu, gelangten an einem Tage sechs Klaviere einer Dresdener Klavierfabrik zur Ablieferung. Die Namen der Besteller sind: Gend.-Kommandant Pistor-Cham, Gend.-Hauptwachtmeister Wittmann-Cham, Gend.-Hauptwachtmeister Meyer-Wessenbrunn b. Cham, Gend.-Kommandant Dobmann-Untertraubenbach b. Cham, Gend.-Kommandant Hellerer-Nittenau b. Cham, Polizeiwachtmeister Melzner-Cham. Möchten sich daran viele, viele, die sich heutzutage nur gar zu gern ein Grammophon statt eines Klaviers kaufen, ein Beispiel nehmen!

fen haben, um durchzukommen. Wenn nach allen Städten und Orten in den letzten Jahren soviel Klaviere hätten verkauft und geliefert werden können, als solche nach der kleinen Stadt Cham im Bayrischen Wald geliefert wurden, dann hätte der Klavierbau gute Zeiten. Auch Cham hat die große Krise zu spüren bekommen. Aber nicht überall sind die guten Säemänner am Werke wie in dieser kleinen gesegneten Stadt. In manchen Häusern stehen die teuersten Klaviere und niemand berührt die Tasten, und in manch einer Familie trägt man unter bittersten Entbehrungen die letzten Groschen zusammen, um die fällige Monatsrate zusammenzubringen. Und gerade in diesen armen Häusern wohnt das Glück und wohnt der Friede. Da sitzen alle nach mühevollem Tagwerk beisammen und erfreuen sich an guter alter echter deutscher Hausmusik. Da werden keine kaltschnäuzigen und zweideutigen Schlager gespielt, sondern die Werke unserer großen Meister werden zu hellem Erstrahlen gebracht. Und aus allen Augen leuchtet ein inneres Feuer!

Musiker in dieser Zeit.

Einsichtsvolle Staatsmänner haben es nie versäumt, musikkulturellen Fragen eine besondere Aufmerksamkeit zuzuwenden. Sind die Zeiten eines Frhrn. v. Stein, eines Bismarck endgültig vorüber, in denen die verantwortlichen Lenker des Staatsschiffes zu den großen deutschen Dichtern und Denkern in positivem Verhältnis standen? Mußte es dahin kommen, daß Parteihader und innenpolitische Kämpfe die Anteilnahme an brennenden Kulturfragen verminderten und einen für die Erhaltung deutschen Volkstums dringend notwendigen Lebensnerv mehr und mehr abtöteten?

Denn was deutsche Kultur für das Ansehen unseres Volkes bedeutet, weiß jeder, der mit sehenden Augen die Zeitgeschichte verfolgt. Mit um so größerem Bedauern muß festgestellt werden, daß gerade diejenigen Kreise, die sich auf politischem Gebiet die Stärkung wertvoller Traditionen angelegen sein lassen, in verschwindend geringem Maße Verständnis für die Pflege unserer Musikkultur aufbringen. Man mißt die Untätigkeit verantwortungsvoller Kreise am ehesten an der entschlossenen, vom unparteiischen Standpunkt aus zweifellos anerkennenswerten zielbewußten Pionierarbeit, die von politisch links gerichteter Seite aus geleistet wird. Wo findet man im rechtsstehenden Lager eine derart vollendete Organisation des Musiklebens, eine derartig tatkräftige Werbearbeit für einseitige kunstpolitische Ziele einzelner Volksschichten, eine derartige Einheitlichkeit in der Verwirklichung kulturpolitischer Aufgaben?

Die Folgen dieser ausgesprochenen Teilnahmslosigkeit seitens berufener Hüter echter Tradition können nicht ausbleiben. Hören wir als Kronzeugen einen gründlichen Kenner unserer Kultur, nämlich Prof. Dr. H. J. Moser, den Direktor der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik, der in seinem Aufsatz „Die neuen Konservativen und die Kunst" u. a. ausführt:

„Man darf es nicht einfach mit dem Spruch ‚Wes Brot ich esse, des Lob ich singe', also mit dem alten ‚Gut-um-Ehre-Nehmen' schelten, wenn daraufhin Künstler, die eigentlich ‚konservativ', oder besser ‚national', ‚ländlich', ‚völkisch', ‚schollenverhaftet' dachten und empfanden, politisch und sozial in eine Richtung abwanderten, die ihrem eigentlichen Wesen diametral entgegengesetzt war. Das ist nicht wirtschaftliches Renegatentum, sondern die zornige Folge verschmähter Liebe. Soll und muß das so bleiben? Es handelt sich nicht um tausend Wähler mehr oder weniger (und wären es auch nur hundert oder zehn!), sondern es geht darum, ob gerade diejenigen, die ihrem Volke und der Welt das Entscheidende vom deutschen Wesen zu sagen haben, nur als verhungerte Bitterlinge mit der Wut im Herzen ihr Bekenntnis hinausgrollen sollen, während der deutsche Kunstmarkt vom Getratsch deutscher Parnassiens aufschwillt, die ihr Deutsch (sei es auch mit Pinsel, Meißel oder Klaviertaste) preziös französeln — oder ob sie sich auf freudiges Bekenntnis einer starken Gesinnungsgenossenschaft zu stützen vermögen."

Diese Worte Mosers lassen an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig. Und sie mögen allen

denen in die Ohren gehämmert werden, die mit unverantwortlicher Gleichgültigkeit am Wohl und Wehe unserer Musikkultur vorüber gehen.

Politische Neutralität der Kunst? Selbstverständlich. Aber politische Neutralität des Künstlers? Nimmermehr — wenn es sich um Fragen von einschneidender Bedeutung für die Existenz der einzelnen Persönlichkeit handelt. Wenn der Musiker darbend und verzweifelnd um sein täglich Brot ringt, wenn seine Sorgen ihn unfähig dazu machen, neue wertvolle Bausteine dem bisherigen stolzen Gebäude unserer Musikkultur einzufügen. Wenn sich ihm keine rettende Hand bietet, um ihn aus dem Sumpf der Mechanisierung, dem Materialismus der Zeit herauszuführen. Wenn im Gegenteil ausländische Werte vor den einheimischen den Vorzug erhalten, wenn die Invasion ausländischer Musiker ohne die wünschenswerten behördlichen Gegenmaßnahmen dazu beiträgt, seine Stellung im deutschen Musikleben grausam zu erschüttern.

Auch der Musiker wird an Wahltagen sein politisches Bekenntnis abzulegen haben. Zum letzten Male richtet der Musiker einen Appell an diejenigen politischen Kreise, die es bisher an Aktivität fehlen ließen. „Nicht, um die Künstlerschaft in Parteinetzen zu fangen, sie an politische Doktrinen zu binden. Wohl aber, um eine neue Beseelung und Durchgeistigung jener Kreise zu ermöglichen, die nun endlich stärker als bisher zu begreifen scheinen, daß es mit der bloßen Interessengruppen-Vertretung nicht weitergeht, daß ein höherer Sinn, eine tiefere Bedeutung, ein wahrhaft Menschliches des Fühlens hinter dem „Blick für die Realitäten“ stehen muß, wenn die „neuen Konservativen“ weiter kommen wollen, als es ihre Vorgänger bis dahin kulturell und volkheitlich gebracht haben.“ (Moser.)

Wir brauchen eine deutsche Musikkultur, die auf einer neuen, gewinnbringenden Vereinigung von Kunst und Volk aufgebaut ist. Ihre Verwirklichung ist von der Neugestaltung des Staates abhängig. Das Verantwortungsbewußtsein der maßgeblichen Kreise entscheidet über eine traditionsgefestigte, zielsichere Weiterentwicklung unseres Musiklebens.

Randglossen zum Musikleben.

Von Fritz Stege, Berlin.

In der „Rheinisch-Westfälischen Zeitung“ finden wir folgende hochinteressante Statistik: „In den Städten Düsseldorf, Mülheim (Ruhr), Duisburg, Essen, Bochum, Dortmund, Oberhausen, Gelsenkirchen-Buer, Barmen-Elberfeld, Münster, und Osnabrück wurden rund 300 sinfonische Werke in der verflossenen Spielzeit aufgeführt. Davon entfallen rund 4 Prozent (!) auf moderne Musik, 20 Prozent auf moderne Musik romantischer Tendenz, 10 Prozent auf wertlose Epigonenmusik (2½ mal mehr als gute Moderne), 30 Prozent auf romantische Musik, 24 Prozent auf klassische Musik, 12 Prozent auf vorklassische und Barockmusik. Von den Modernen stehen im Vordergrund: Hindemith, Strawinsky, Schönberg. An der Spitze der romantisch orientierten Gegenwartsmusik marschieren: Pfitzner, Reger, Rich. Strauß, Mahler und Braunfels. Die Epigonen sind am zahlreichsten mit je einem Werk zu Wort gekommen. Der Aufführungszahl nach rangieren die meist aufgeführtesten Romantiker wie folgt: Brahms, Bruckner, Wagner, Tschaikowski, Schumann, Schubert, Mendelssohn, Dvořák, Weber, Berlioz. — Beethoven stellt mit seinen Werken allein die Hälfte der klassischen Musik. Es folgen Mozart und Haydn. Die Spitzenkandidaten der Vorklassik und des Barock sind Händel, J. S. Bach, Phil. Em. Bach. Die meisten Ur- und Erstaufführungen kamen aus dem Lager der Epigonen Regers, Mahlers und Wagners. Ganz selten — in Prozenten gar nicht ausdrückbar — ein Werk von eigenem Charakter und zukunftsgerichteter Tendenz.“ — Man sieht, die Modetorheiten radikaler Neutöner vermögen sich keine Beliebtheit zu verschaffen. Nur was Wert besitzt, hat auch Bestand!

* * *

Die Generalversammlung des Vereins Königsberger Sinfoniekonzerte hat nach Mitteilung der „Hartungschen Zeitung“ beschlossen, die musikalische Moderne im kommenden Winter auszuschalten. Als Grund wird die mangelnde Anteilnahme des Publikums

angegeben, und durch auserlesene Solisten und klassische Vortragsfolgen soll der Hörer versöhnlich gestimmt werden. — Daß gerade Königsberg, bisher der stärkste Hort der Neutöner unter Führung von Herm. Scherchen, ein derartiges Fiasko der modernen Musik erleben muß, ist mehr als bezeichnend. Dem Publikum ist aber zu diesem Bekenntnis eines gesunden Geschmacks lebhaft zu gratulieren. Alle diejenigen jungen, ernsthaften Komponisten, deren echte künstlerische Offenbarungen von dem allgemeinen Protest des Publikums in Mitleidenschaft gezogen werden, dürfen sich bei denen bedanken, die durch ihren atonalen Unfug das Gesamtgebiet der kompositorischen Schöpfung diskreditiert haben.

* * *

„Man hat in Oper und Konzert versucht, der neuen Musik einen festen Platz in den Programmen zu geben. Aber das ist nicht gelungen; die moderne Musik mußte sich in lokale Veranstaltungen zurückziehen. Es zeigt sich, daß die Berliner Philharmonie sich zur Hälfte leert, wenn Furtwängler 1930 „Sacre du Printemps" dirigiert; es zeigt sich, daß die Volksbühne gegen die „Geschichte vom Soldaten" protestiert, weil ihre Mitglieder hier das gewohnte Opernideal nicht mehr wiederfinden. Prüft man aber beispielsweise den von der Berliner Städtischen Oper vorgesehenen Spielplan des nächsten Winters, so findet man lediglich Werke epigonalen Charakters.... Wir heben diese Tatsache heraus, weil sie symptomatisch für die große Reaktionsbewegung ist, die das gesamte geistige Leben Deutschlands ergriffen hat und nun auch auf die Musik überzugehen beginnt. Während noch vor einigen Jahren alles Neue auf musikalischem Gebiete geduldet oder bis zu einem gewissen Grade (!) gefördert wurde, kann es heute nur noch in stärkstem Kampfe gegenüber den reaktionären Vorstößen behauptet werden."

Nicht die hier wiedergegebene Ansicht über den genügend bekannten Überdruß des Musikliebhabers angesichts der hypermodernen Überproduktion ist bemerkenswert, sondern die Tatsache, daß diese Worte im demokratischen „Berliner Börsen-Courier" stehen konnten, der sich bisher als Vorkämpfer für modernste Musik aufzuspielen pflegte.

* * *

Dr. W. Lipps veröffentlicht eine Untersuchung über den Einfluß der Musik auf den Milchertrag der Kühe. Zahlreiche Versuche haben ergeben, daß die musikalische Einwirkung während des Melkens eine Leistungssteigerung von zwei bis zehn Prozent erziele. Über eine bestimmte musikalische Geschmacksrichtung der Milchkühe ist einstweilen noch nichts bekannt geworden. Immerhin wäre es von besonderem Wert, hierüber Näheres in Erfahrung zu bringen, um der Unternehmungsluft der jüngsten schöpferischen Gebrauchsmusiker ein neues Tätigkeitsfeld zu eröffnen. Es ist nicht ausgeschlossen, daß im kommenden Jahre die „Neue Musik Berlin 1931" das Gebiet der Melk-Komposition in ihr Programm aufnimmt. Eine Neuorientierung der „Gebrauchsmusik" ist somit unschwer vorauszusagen. Vielleicht ist das „Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht" bereit, in Zukunft Musiklehrkurse für Molkereibesitzer und deren Angestellte einzurichten?

* * *

Der musikalische Rekordfimmel treibt unbeirrt neue, ungeahnte Blüten. In einer kleinen Wirtschaft in Bocholt hat sich, dem „Münsterischen Anzeiger" zufolge, ein Mann niedergelassen, der sich stolz „Weltmeister im Klavierspielen" nennt und hundert Stunden lang einen sehr einseitigen Boxkampf mit dem Klavier aussicht. Und gleichzeitig haben sich in Berlin am Kurfürstendamm (natürlich!) vier Yazzspieler auf einmal als Dauermusiker präsentiert, die Tag und Nacht hindurch stieren Blickes und mit verquollenen Augen ununterbrochen Yazzmusik produzieren. Je länger ein derartiger Unfug dauert, desto mehr verdienen diese Opfer des Rekordwahnsinns be—dauert zu werden. Was mag uns die Zukunft auf diesem Gebiet noch für Überraschungen bescheren?

Buntes Allerlei.

Richard Strauß instrumentiert die „Salome" um. Aus Garmisch kommt die Nachricht, daß Richard Strauß sein unvergleichliches Opernwerk „Salome" einer neuen Instrumentation unterzogen hat und knapp vor der Vollendung dieser Arbeit steht. Die Kunde wird nicht verfehlen, bei allen Verehrern der Kunst Richard Strauß' höchstes Aufsehen zu erregen, um so mehr, als gerade diese Oper eine der vollkommensten ist und in ihrer musikalischen Form kaum irgendwie veränderungsbedürftig erscheinen konnte. Dem „Wiener Journal" zufolge hat jedoch Strauß schon vor drei Jahren Bedenken gegen die vorliegende Gestalt der Oper geäußert: „Ich habe die Gestalt der Salome hochdramatisch komponiert, und das — wiewohl es musikalisch kein Fehler ist — gestattet nur in den seltensten Fällen eine stilgemäße Besetzung dieser Rolle." Er empfand einen offenen Gegensatz zwischen der poetisch-zarten Gestalt der Salome-Figur, jener kindisch-triebhaften Orientalin, die dennoch schon durch und durch Weib ist, und den hochdramatischen Sängerinnen, die — wie gesagt, mit wenigen Ausnahmen — der Darstellung dieser Rolle entgegenzukommen nicht in der Lage sind. Man geht kaum fehl, wenn man annimmt, daß er aus diesen Bedenken heraus die „Salome" einer Neubearbeitung unterzogen hat. Dafür spricht auch der Name der Sängerin, die als Vertreterin der Titelrolle für die zweite Dresdner Urpremière genannt wird, Maria Raidl, die Darstellerin jener zarten Frauengestalten, die gerade jene Salome zu sein scheint, wie Strauß sich sie vorstellt.

Der Konzertsaal der Zukunft. Der Leiter des Sinfonieorchesters in Philadelphia, Leopold Stokowski, befaßt sich mit den Bauplänen zur Konstruktion neuartiger Konzertsäle und legt, amerikanischen Zeitungsmeldungen zufolge, bereits fertige Entwürfe vor, die u. a. die Möglichkeit versenkbarer Podien enthalten. Jeder Saal soll in Zukunft drei Podien aufweisen, die treppenförmig ineinandergreifen und nach Belieben höher oder tiefer versenkt werden können. Damit ist die Verwirklichung einer Idee nahegerückt, die in Deutschland zu wiederholtem Male in Zeitungsaufsätzen und Fachzeitschriften („Allgemeine Musikzeitung") von Dr. Fritz Stege vertreten wurde. Im übrigen bezeichnet Stokowski die Akustik der englischen Konzertsäle als die beste. Der Durchschnitt der deutschen Säle schneidet bei seinen akustischen Prüfungsergebnissen recht schlecht ab.

„German Grand Opera Company". Hochinteressante Einzelheiten über die Reisen der vielgenannten deutschen Operngesellschaft in Amerika berichtet Ernst Salzmann in der „Königsberger Hartungschen Zeitung": Die Gesellschaft, die aus 35 Solisten, 40 Choristen, 60 Orchestermusikern, 20 Arbeitern, 3 technischen Direktoren und deren Mitarbeitern besteht, umfaßt zirka 160 Personen und wurde in Extrazügen befördert, des Nachts in Pulman-Cars. In jeder Stadt benötigte man noch 50 Statisten. Es waren nicht nur die gesamten Dekorationen zu befördern, nebst sämtlichen Beleuchtungsanlagen, Wolken- und Schleierapparaten usw., sondern auch zirka 150 Schrankkoffer der Mitglieder, Orchesterpulte, Instrumentenkästen usw.; ferner 50 Koffer, gefüllt mit Kostümen. Salzmann erzählt: „Die größte Besucherzahl, die wir hatten, war in ‚Kansas-City'. Eine Halle, in der man bequem dreimal das Große Berliner Schauspielhaus unterbringen kann, nahm hier 15000 Zuschauer auf. In der ersten Vorstellung von ‚Rheingold' waren zirka 8000 Menschen anwesend. Im Laufe einer Woche hatten über 70000 Menschen das ‚Auditorium-Theater' in Kansas-City besucht. Wir haben über 20 verschiedene Städte bereist und hatten eine Besucherzahl von durchschnittlich 2000 Menschen pro Vorstellung, oft spielten wir zweimal am Tage. Zirka 300000 Menschen sahen in zwei Monaten deutsche Kunst, deutsche Arbeit. In Cincinnati waren alle Vorstellungen drei Wochen vor Beginn ausverkauft. Das Management mußte also noch einige neue Städte aufnehmen, Houston in Texas, Phönix, Arizona. Chicago ist für den gesamten Westen Amerikas von ausschlaggebender Bedeutung. Erstens für das Geschäft, zweitens künstlerisch für uns, durch die Konkurrenz der neuerbauten ‚Civicoper'. Wir haben diese Prü-

fung nicht nur bestanden, sondern sogar übertroffen, denn wir mußten in Chicago auf allgemeinen Wunsch den ‚Holländer' wiederholen. Das Management kalkulierte richtig: Es engagierte für die Chöre deutsche und amerikanische Solisten und erzielte damit ‚Bayreuther' Klangwirkungen, die sich in der Presse zu unangenehmen Vergleichen für die Civicoper auswirkte. In Omaha und Kansas-City kamen die Menschen aus Entfernungen von über achthundert Kilometer. In Autos, Überlandbussen, zu Pferde und — im Flugzeug. Ein deutscher Farmer mietete kurzerhand ein Flugzeug, flog von Farm zu Farm, holte seine Freunde ab und kam zur Zeit in die Vorstellung . . . Amerikanisches Tempo! Wir haben vor verwöhntem Publikum gespielt und vor primitivem. Der Amerikaner ist im allgemeinen weder mit Intellekt noch mit Psychologie belastet. Er staunt, freut sich über Beleuchtungseffekte, studiert eifrigst den Inhalt der Opern und ist ehrlich begeistert von jeder Leistung. In der ‚Walküre' passierte es dem Darsteller des Siegmund, daß er beim Herausreißen der Schwertes aus dem Stamm beklatscht wurde! Das geschah nicht nur aus Enthusiasmus für den Darsteller, sondern auch aus — — Sportbegeisterung! So eifrig hatte sich ein großer Teil der Zuschauer in die Handlung vertieft." — Die Kunstreise der Gesellschaft zählt jedenfalls zu den größten Erfolgen, die je eine deutsche Operntruppe in U. S. A. errungen hat.

Wie Humperdinck Wagners „Parsifal" komponierte. F. A. Meyer erzählt in der „Rhein.-Westf. Zeitung" eine ergötzliche Erinnerung an Humperdinck: „Bei einer Probe des ersten Aktes vom ‚Parsifal' in Bayreuth wurde der Maschinendirektor Brandt aus Darmstadt zugezogen. Es wurde die Verwandlungsmusik am Klavier gespielt. Brandt stand mit der Uhr in der Hand dabei und erklärte, als die Musik zu Ende war: ‚Es fehlen noch acht Minuten!' Wagner war sehr aufgeregt und schrie: ‚Ich komponiere nicht nach Ellen!' Er war so wütend, daß nicht mehr mit ihm zu reden war. Es bestand die Gefahr, daß die ganze Parsifalaufführung in die Brüche ging, denn Brandt erklärte, daß er beim besten Willen die Verwandlung während der kurzen Dauer der Musik nicht schaffen könne. Da nahm Humperdinck sich die Verwandlungsmusik vor und fing an, wo Wagner aufhörte. Er skizzierte, machte Wiederholungen der Wagnerschen Musik, in andern Tonarten natürlich, und verwendete wieder Wagners Schluß. Am andern Tage zeigte er die Musik Wagner und er rief aus: ‚Nun geht's auf einmal!' Humperdinck war glücklich und erhielt den Auftrag, die Stimmen für die Instrumente auszuschreiben. Dabei ist's dann mit der Verwandlungsmusik zunächst geblieben. Die ersten Parsifalaufführungen sind mit Humperdincks Ergänzung aufgeführt worden."

Scherzando.

In einem der soeben zum ersten Male veröffentlichten Briefe Wagners an Mathilde Maier — unterm 30. März aus München — erzählte der Meister eine lustige Geschichte von seiner Vergeßlichkeit. „Mit den Geburtstagen ist's für mich eine schlimme Sache: ich weiß nun aus zu auffallenden Erfahrungen, daß ich in Betreff der Data von Geburtstagen ganz entschieden ohne Gedächtnis bin. Daß sich mir der meinige eingeprägt hat, ist nur ein Zug meines gräßlichen Egoismus: für Niemand, der mir sonst theuer, will diese Geburtstagsbeziehung haften. Wie ging es mir letzthin mit Bülow? Am Abend trennten wir uns, nachdem er mir gestanden, daß morgen sein Geburtstag sei: ich lade Bülow und Cornelius ein, bei mir zu speisen: — des Morgens habe ich allerhand Verdrießlichkeiten, der Mittag kommt, meine Gäste kommen, wir speisen und unterhalten uns wie gewöhnlich — und Tags darauf lobt mich Bülow der zartsinnigen Diskretion wegen, seines Geburtstages gar nicht gedacht zu haben, weil dieser Tag ihm nur peinlich sei und er nicht gern daran erinnert werde. Aber ich — hatte ihn rein nur vergessen! . . ."

Ein sprachliches Meisterstück brachte die „Windsheimer Zeitung", Herholzheim: Wohl ist der hiesige Gesangverein dadurch ein Leidens- und Waisenkind geworden, daß es durch den Be-

amtenabbau seinen früheren ständigen Dirigenten, Herrn Lehrer Bermut, verlor. Aber deshalb nicht trauernd, raffte er sich wieder zusammen, nach herkömmlicher Weise am letzten Sonntag abend im Kochschen Saale eine wohlgelungene Fastnachtsproduktion abzuhalten. Alte wie neue Kräfte zeigten ihren großen Ernst zum Gelingen des Werks und kann von der ganzen Aufführung auch nicht eine Rolle die andere unterschätzen. Durchgedacht wurden und waren alle Rollen der Stücke so verteilt, daß Harmonie und Humor in männlichen wie in weiblichen Kräften sich reizend anpaßten. Schuldig ist der Verein bei dieser Durchführung den großen Dank Herrn Hauptlehrer Holz von Krautosheim, der dem musikalischen Teil mit Klavier durchwürzte; denn nur sein unschätzbarer Fleiß und Liebe zum hiesigen Verein konnten ihn dazu ermuntern, den so beschwerlichen weiten Weg auch zu den Probeabenden, zum öfteren hierher zu machen. Fanden doch alle Stücke den gleichen Beifall von den Zuhörern des dichtbesetzten Saales, denn das ständige Hallo gab Zeugnis dafür, seine paar daran gesetzten Groschen in gute Anwendung gebracht zu haben. Auch von auswärts war der Zuzug ein sehr großer, denn von jeher ist die Gewohnheit sich was gutes zu versprechen. Nach Schluß der Aufführung ließ der Gastgeber seine bekömmlichen Bockwürste rollieren, nach deren Erholung sich die übrige Jugend weiter vergnügt machte, wie es im Liede heißt: „Juchheise mei Dirnderl".

Musikalische Pfefferkuchen-Krümel

aus der Bäckerei von Willi von Moellendorff.

2. Tüte.

Mein Privat-Standpunkt.

Lächelt nicht jeder Pädagoge über den anderen? — Können es mir deshalb alle mitsamt übelnehmen, wenn ich über alle mitsamt lächle?

Gewaltiger Fortschritt.

Reizend: diese Titelblätter von heutigen Neuausgaben unserer alten und ältesten Klassiker! Wie werden solche Titelblätter aber erst einmal in fünfzig Jahren aussehen!! Da kann es dann z. B. nicht mehr bloß heißen: Johann Sebastian Bachs Meisterwerke, herausgegeben von Herrn General-Musikdirektor Geheimrat Dr. Friedrich Wilhelm Hinkepinke, Professor an der Universität in Klagenfurt, sondern es wird ganz selbstverständlich heißen müssen: johann sebastian bachs bekanntere werke, herausgegeben von Meister und General-Musikdirektor Geheimrat Dr. Friedrich Wilhelm Hinkepinke, weiland Professor an der Universität in Klagenfurt, *neu herausgegeben von Herrn Über-Professor und Tripel-Doktor Eugen Kaspar Punkehunke, wirklichen geheimen Oberregierungsrat und Dezernenten für streng-wissenschaftlichen Kunstbetrieb im internationalen Weltball- und Weltall-Ministerium; Sitz: Jammerstadt, am Schnittpunkt der Raumraketen-Linien „Monsalvat — Kosmische Börse" und „Germania — Judäa"*.

Zur „Konfusion in der Musik".

Nur der stellt die Wissenschaft über die Kunst, nur der macht die Wissenschaft zur Directrice der Kunst, der von beiden nichts versteht. Ist doch die Wissenschaft nichts anderes, als die Geschichte ihrer Irrtümer, und ist doch die Kunst demgegenüber das nie irren könnende Absolute — — falls es überhaupt ein Absolutes gibt.

Fatal.

Mit der Frau Technik ergeht es dem Künstler wie mit allen Frauen: nur zu leicht läßt sich gerade der von ihr beherrschen, der sie beherrscht.

Kein Scherz.

Das ist die größte Kunst des Künstlers: zu leben von der Kunst!

Ein süßer Krümel mit sehr bitterem Beigeschmack.

Bist du als Schaffender in die Jahre gekommen und weißt immer noch nicht, ob du eigentlich etwas bist oder nicht, so unterbreite deine Werke noch einmal deinen früheren Lehrern, die jetzt alle als prominente Dirigenten prominenter Vereinigungen in fetten Stellungen sitzen; und wenn diese alle dich auch jetzt noch ablehnen, dann — — bist du etwas!

Tragikomischer Pfefferkuchen-Mann.

So wie wir nie ergründen werden, wie aus dem Zusammenwirken so vieler begreiflicher Kräfte in so vielen faßbaren Stoffen das unbegreifliche und unfaßbare Etwas entsteht, was wir Seele nennen, so werden wir auch nie ergründen, wie nun wieder die Komponente anderer begreiflicher Kräfte in anderen faßbaren Stoffen als künstlerische Wirkung von dieser Seele empfunden wird. Nur eins ahnen wir: beide rätselhaften Vorgänge sind verwandter, wenn nicht gar gleicher Natur. Wer nun aber Klagen darüber anstimmen wollte, daß wir diese Rätsel niemals werden lösen können, der wäre dem Manne zu vergleichen, der darüber jammert, daß er nicht weiß, wann er sterben wird.

Zur Klärung von Verunklarungen.

Die Natur wirkt gleich auf alle Menschen bonae voluntatis. Nur dem Grade nach ist ihre Wirkung auf die einzelnen verschieden. So muß auch die Kunst auf die Menschen wirken. Kunst, die das nicht kann, oder gar nicht will, ist deshalb nicht etwa Höhenkunst, sondern Unkunst.

Wortspiel.

Die meisten Komponisten sind viel seltener im Druck, als sie „im Druck" sind.

Musikberichte und kleinere Mitteilungen.

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Eugène Ysaye: „Peter, der Bergarbeiter", Musikdrama in wallonischer Sprache (Lüttich, im Dezember).

J. Weinberger: „Die geliebte Stimme" (München).

Hans Simon: „Leonce und Lena" und Goldschmidt: „Der gewaltige Hahnrei" (Darmstadt).

Antonio Modarelli: „Sakuntala" (Augsburg).

Konzertwerke:

K. v. Wolfurt: „Concerto grosso" f. Kammerorchester (Berlin, unter M. Taube).

Hans F. Redlich: „Apostelgesänge" für Bariton und Orchester (Königsberg).

Wolfg. Fortner: „Sweelinck-Suite" f. kl. Orch. (Elberfeld).

Hans Gál: „Ballettsuite" (Dresden, unter GMD. F. Busch).

Mjasskoffski: „Zerstreuung", sinf. Dichtung (Moskau).

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

J. Offenbach: „Robinsonade" in Neufassung durch G. Winkler und E. Walther (Leipzig).

Winogradow-Gabaseki: „Der Arbeiter", Oper (Kasan).

Milhaud: „Le train bleu", eine Operette mit Tanz (Hannover).

Konzertwerke:

Quirin Rische: „Volk ohne Heimat", Ouvertüre (Krefeld).

James Simon: Konzertstück für Klavier u. Orchester (Königsberger Rundfunk).

Josef Löbmann: Streichquartett op. 32 Nr. 2 (Mirag, Leipzig).

Wilhelm Rinkens: Drei Stücke für Viola und Klavier; Siegfr. W. Müller: Viola-Sonate op. 18 (Mirag, Leipzig).

Joh. Nep. David: Orgelpartiten: „O Traurigkeit", „Innsbruck, ich muß dich lassen", „Wer nur den lieben Gott läßt walten". Orgelfantasie: „Christ ist erstanden". (Orgelabend von W. Tappolet, Großmünster Zürich.)

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE.

SALZBURGER FESTSPIEL-SOMMER.

Von Dr. Roland Tenschert, Parsch b. Salzburg.

Die Salzburger Festspiele feierten in ihrer neuen Gestalt im heurigen Sommer ihren zehnjährigen Bestand. Man war bemüht, diesem Umstande durch möglichste Steigerung der Qualität der Darbietungen Rechnung zu tragen. So dankenswert jedoch die Einzelleistungen waren, so vermißte man die letzte Zusammenfassung zu einem organischen Ganzen. Es wäre Pflicht des Kunstrates der Festspiele — die Schwierigkeit, mit prominenten Dirigenten Programme auszuarbeiten, soll durchaus nicht geleugnet werden! —, mit den engagierten Künstlern über ein einheitlich angelegtes Konzertprogramm zu beraten. Dabei hätten natürlich die betreffenden Dirigenten das wichtigste Wort mitzureden, doch würde verhindert, daß man so sehr aneinander vorbei gehe, wie dies jetzt zuweilen geschieht. Ohne diese notwendige Verständigung baut jeder der vier oder fünf musikalischen Leiter nach eigenem Geschmack seine zwei, drei Programme auf und aus der Summe dieser ergibt sich dann das Festspielprogramm, das natürlich keinen einheitlichen Organismus darstellen kann. So sehr beispielsweise die meisten der neun Orchesterkonzerte der Wiener Philharmoniker jedes für sich betrachtet befriedigten, so ergaben sie zusammengenommen doch kein abgerundetes Bild. Es dirigierten etwa Knappertsbusch, Schalk, Walter Werke klassischer Meister, doch vermißte man die Beziehung dieser Veranstaltungen untereinander. Hans Knappertsbusch, der den Orchesterzyklus einleitete, fand, so schien es, stimmungsmäßig den Boden noch nicht vorbereitet. Orchester, Publikum und Dirigent standen, besonders zu Beginn, einander noch etwas kühl gegenüber. Franz Schalk wußte mit französischer Musik zu fesseln. Sein Programm umfaßte Werke französischer Meister von Lully bis Honegger. Ein zweiter Abend dieses Dirigenten war Mozart gewidmet. Die Salzburger B-dur-Symphonie, K. V. 319, die zu den seltenen Gästen in unserem Konzertbetrieb zählt, wurde unter anderem gebracht. Willy Schweyda spielte das A-dur-Violinkonzert. Natürlich wollte man den ehemaligen Wiener Operndirektor auch in der Eigenschaft des Brucknerschülers und Interpreten nicht missen. In einem dritten Konzert gab's die neunte Bruckner-Symphonie, gefolgt von Beethovens „Eroica". Auch Bruno Walter diente dem genius loci, fügte seinen dirigentischen Leistungen gelegentlich des Vortrags von Mozarts A-dur-Konzert sogar noch eine pianistische hinzu. Die beiden Salzburger Pianisten Heinz und Robert Scholz stellten mit der Interpretation von Mozarts Konzert für zwei Klaviere eine schön abgerundete Leistung heraus. Er gedachte auch Haydns und Beethovens, bekannte sich neuerdings zu seinem Lehrer Gustav Mahler (Kindertotenlieder) und verschmähte auch Tschaikowski nicht, dessen „Pathétique" in Abänderung des ursprünglichen Planes auf dem Programm stand. Clemens Krauß diente der leichtgeschürzten Muse eines Johann Strauß, indem er eine bunte Folge der wirkungssichersten Stücke dieses Meisters zu Gehör brachte. Die Leistungen standen im allgemeinen durchaus auf dem Niveau, das man von dem berühmten Wiener Orchester erwartet. Die Kammermusik war nur durch ein Konzert vertreten. Es wurden zwei Streichquartette und ein -Quintett von Mozart gespielt. Das Rofé-Quartett rechtfertigte wieder voll und ganz den Weltruf, den es besitzt. Eine Salzburger Spezialität, haben sich die Mozart-Serenaden im Residenzhof, ebenfalls von Mitgliedern der Wiener Philharmoniker ausgeführt, große Beliebtheit erworben. Dr. Bernhard Paumgartner läßt hier die schönsten Perlen von Mozarts Serenadenmusik lebendig werden, von denen die meisten in Salzburg entstanden und zum erstenmal aufgeführt sind. Im Dom konnte man die reiche Vergangenheit Salzburger musikalischer Kultur in ihren wichtigsten Vertretern vom Mittelalter bis zu Mozart herauf an sich vorbeiziehen lassen. Domkapellmeister Joseph Meßner hatte eine sorgfältige Auswahl von Kirchenwerken getroffen, die den Zeitraum bis Mozart umfassen, ließ dann Mozartsche Motetten und Psalmen folgen, Kompositionen, die leider selten mehr zu hören sind, brachte endlich Mozarts Requiem und Bruckners große Messe in f-moll. Der Domchor zeigte sich den schwierigen Aufgaben vollauf gewachsen. Von Solisten verdienen besonders Maria Keldorfer-Gehmacher, Jella Braun-Fernwald, Hermann Gallos, Richard Mayr, Josef Manowarda und Karl Ettl genannt zu werden. Außerdem fügte die Internationale Stiftung Mozarteum, die eines der genannten Mozartorchesterkonzerte und das Kammerkonzert beistellte, die Wiederholung der mit Recht gerühmten Aufführung von Mozarts c-moll-Messe ein.

Das Opernprogramm der heurigen Festspiele brachte Reprisen des „Don Juan", des „Fi-

delio" und des „Rosenkavalier". Alle drei Aufführungen haben gegen das Vorjahr bedeutend gewonnen, was viel besagen will, da auch damals glanzvolle Leistungen vollführt wurden. Einige Besetzungsänderungen waren vorgenommen worden, die sich meist als Verbesserungen erwiesen. Im „Don Juan" lieh Luise Helletsgruber der Gestalt Donna Elviras mehr schlichte Größe als dramatische Schlagkraft. In der Rolle der Zerline wechselte mit Adele Kern Lotte Schöne ab. Auf Seite der ersteren stand mehr Unmittelbarkeit und Natürlichkeit, auf Seite der letzteren mehr Raffinement und Tragfähigkeit der Stimme. Karl Ettl arbeitete als Masetto wohltuend den gesunden, frischen Naturburschen heraus. Die übrige glanzvolle Besetzung ist bereits im Vorjahr entsprechend gerühmt worden. Der „Fidelio" gewann ganz erheblich durch die überragend intensive Darstellungs- und Gesangskunst Wilhelm Rodes als Pizarro. Dieser große Künstler bringt Leben in die nur zu oft mißhandelte Gestalt. Kein mit hohlem Pathos erfüllter Bühnenwüterich steht vor uns, sondern eine Wirklichkeit atmende Gestalt. Josef Manowarda gestaltete einen menschlich sympathischen Rocco. Richard Mayr, der diese Rolle abgegeben hat, suchte nun den Minister aus der Episodenhaftigkeit, die dieser Partie meist zukommt, schärfer herauszuarbeiten. Er ließ etwas von der gemütvollen Wärme seiner Sarastrogestaltung einfließen. Die beiden genannten Aufführungen zeigten Frz. Schalk auf der vollen Höhe seiner Künstlerschaft. In manchen Szenen und besonders bei der Interpretation der III. Leonoren-Ouvertüre wächst dieser Dirigent ins Grandiose. Seine geradezu jugendlich zu nennende Energie schafft Höhepunkte, die einfach nicht mehr zu übersteigern sind. Der diesjährige „Rosenkavalier", unter der äußerst klaren, bewußt aufbauenden, dabei aber sehr beschwingten Stabführung von Clemens Krauß, wies einen neuen Oktavian auf, den man sich wohl gefallen lassen konnte: Margit Angerer. Diese Künstlerin bringt die nötige Delikatesse und den aristokratischen Charme mit, welche diese Rolle erfordert. Sie ist gesanglich vollkommen auf der Höhe und hat der Partie manche neue Feinheiten abgewonnen. Sehr gut wußten sich auch die übrigen Sänger einzuordnen, die hier zum ersten Male in ihren Rollen erschienen: Gertrud Rünger (Annina), Karl Hauß (Sänger) und Viktor Madin (Haushofmeister und Polizeikommissär). Den von früher bewährten Stützen der Aufführung gebührt volle Anerkennung. Neuinszenierungen gab es drei, den „Figaro", die „Iphigenie in Aulis" und den „Don Pasquale". Man sagt nicht zu viel, wenn man alle drei Aufführungen als Gipfelleistungen bezeichnet. Wie etwa Clemens Krauß mit den Wiener Philharmonikern die „Figaro"-Ouvertüre herausbringt, ist geradezu verblüffend. Die Aufführung der ganzen Oper hat eine wohltuende Beschwingtheit, die aber an keiner bedeutsamen Stelle achtlos vorübergeht. Ein neuartiger, etwas revolutionär angehauchter Figaro: Karl Hammes. Seine Arie „Will der Herr Graf" klingt nicht so harmlos, wie man sie gewöhnlich hört, sondern eröffnet ein deutliches Programm, der Selbstherrlichkeit des Grafen mit Erfolg entgegenzutreten. Eine äußerst natürliche, lebendige Susanne spielt, singt und gestaltet Adele Kern. Viorica Ursuleac bleibt bei aller schönen Gesangskunst der Gräfin an Wärme und Gemüt manches schuldig. Irene Eisinger kann die reizvolle Figur des Cherubin, die mit der ganzen Süßigkeit und Herbheit erwachender Liebe umflossen ist, nicht ganz erfüllen. Vollkommen am Platze war der Graf Hermann Nissens, die Marzelline Gertrud Rüngers und der drastisch urwüchsige Gärtner Vikt. Madins. Dem Bärbchen Lilly Claus' ging allein schon in der Gestalt die nötige Zierlichkeit ab. Die genannten Einschränkungen vermochten jedoch den prachtvollen Gesamteindruck nicht wesentlich zu beeinträchtigen. Die beiden übrigen Neuinszenierungen standen unter Bruno Walters Oberleitung. Für „Iphigenie" hatte (ebenso wie für „Figaro") Alfred Roller stimmungsvolle Bühnenbilder geschaffen. Der Aufführung des Gluckschen Werkes eigneten stilistische Treue und Lebendigkeit: eine Seltenheit, gewöhnlich muß man auf das eine oder das andere verzichten. Schlechterdings vollkommen muß die Leistung Dr. Emil Schippers als Agamemnon genannt werden. Ihr schloß sich unmittelbar an die Gestaltung der Iphigenie durch Margit Angerer und des Priesters durch Josef Manowarda. Nicht ganz ihre Höhe erreichte Luise Willer als Klytämnestra, die immerhin auch eine tüchtige Leistung bot. Mit wenig Glück bemühte sich dagegen Josef Kalenberg um den Achill. Die Regie lag in den Händen der geschätzten Musiktragödin Maria Gutheil-Schoder, sie war auf stilistische Wahrheit gerichtet. Mit Geist und Witz kam Bruno Walter der opera buffa Donizettis bei. Er verfügte über ein exquisites Ensemble: Richard Mayr (Don Pasquale), Maria Ivogün (Norina), Karl Hammes (Malatesta) und Karl Hauß (Ernesto). Bei aller sprudelnden Bewegtheit und Laune wurde doch Karikatur und Übertreibung durch Wärme und gemütvollen Humor verklärt. Das waschechte italienische Buffowerk wurde in der Gestaltung nach Mozart hin orientiert.

Damit ist das musikalische Programm der heurigen Festspiele erschöpft. Die Qualität der Darbietungen verdient alle Anerkennung. Man kann mit Zuversicht einer günstigen Weiterentwicklung entgegensehen, die auch die Erfüllung mancher noch offenen Wünsche verspricht.

KONZERT UND OPER.

LEIPZIG. Motette in der Thomaskirche.

Freitag, 22. August: Hermann Grabner: Partita über den Choral „Erhalt uns, Herr". — J. S. Bach: „Singet dem Herrn", Motette für 2 Chöre.

Freitag, 29. August: Max Reger: Introduktion und Passacaglia d-moll. — Ph. Dulichius: „Gloria patri" f. 8st. Ch. — J. S. Bach: „Fürchte dich nicht", Mot. f. 2 Chöre.

LEIPZIG. Im August hatten auch wir den Besuch des St. Olaf Lutheran-Chors aus Nordamerika unter der Leitung von Dr. M. Christiansen. Er sang in der Thomaskirche, sein Hauptwerk war — wie anderwärts — Bachs „Singet dem Herrn". Graf Keyserling hat mit seiner Auffassung über Amerika, daß dieses sich primitiviere, nur allzu recht, und zwar bezieht sich dieses Sich-Primitivieren aufs Geistige. Gerade die genannte Motette kann, nach deutschen Begriffen wenigstens, kaum ungeistiger und dabei willkürlicher gesungen werden. Trotz mancher völlig überhetzter Tempi, die einen Tonbrei verursachten, darf durchaus nicht etwa von maschinellem Tempo gesprochen werden, weil willkürlichste Tempo- und dynamische Veränderungen vorherrschen. Wär's nur maschinell! Das hält Bach besser aus als diese Amerikanismen. Das Chormaterial als solches ist, wenn auch einseitig glänzend geschult und von erlesener Klangschönheit, wenn der Dirigent auch nicht verhindern konnte, daß der Chor im ersten Teil der Motette um einen vollen halben, im zweiten Teil nochmals um einen solchen sank, sodaß er — Augsburger Rundfunk — Durchgabe in Leipzig war's etwas besser — glücklich in reinstem As-dur anlangte. Die Ungeistigkeit prägt sich nun vor allem in der Aussprache aus, die rein vokal gehandhabt wird, sodaß bei dieser Ausscheidung oder Milderung von Konsonanten selbst bei gespannter Aufmerksamkeit kaum ein Wort — der Chor sang englisch — zu verstehen ist. Alles wird eben auf sinnlichen Wohlklang gestellt; Ergebnis ist charakterloseste, weichlichste Schönheit, die natürlich in diesem Sinne nach bisherigen europäischen Begriffen gar keine Schönheit ist. Man wird etwa an das schleimigsüßliche Gewimmer von Negersängern und der Revellers erinnert, die in Deutschland den noch unverdorbenen Geschmack von Hunderttausenden auf nicht absehbare Zeit gründlich verunreinigt haben. Bezeichnend für die Ungeistigkeit sind auch die Programmangaben, eine darin bestehend, daß eine nicht genannte Bearbeitung von „O Haupt voll Blut und Wunden" kurzweg als H. L. Haslersches Werk bezeichnet wurde. Hasler, der ein Menschenalter tot war, als P. Gerhardt das obige Lied dichtete! Indessen, das sind alles amerikanische Angelegenheiten und könnten uns kalt lassen. Nun aber wieder die kritiklosen, alles Amerikanische preisenden deutschen Kritiken. Das ist das Traurige und immer an neuen Beispielen sich Zeigende: Deutschland verliert nicht nur alles eigene, selbständige und sichere Urteilsvermögen, sondern primitiviert sich, immer ungeistiger werdend, selbst in erschreckendem Grade.

A. H.

DRESDEN. Die Staatsoper eröffnete die neue Spielzeit mit dem „Lohengrin", und Busch stellte für sie zwei bemerkenswerte Uraufführungen in Aussicht. Als da sind die von Othmar Schoecks neuestem Bühnenwerk, das Märchenspiel „Vom Fischer und syner Frou" und die komische Oper „Lord Spleen" von M. Lothar. Besonderes Interesse dürfte aber beanspruchen, daß dann auch noch die Neubearbeitung oder Neuinstrumentierung der „Salome" von Richard Strauß ausprobiert werden soll. Der Komponist hat sich entschlossen, im Sinne einer bessern Auswirkung der Stimme und des Gesanges die Instrumentierung lockerer und flüssiger zu gestalten. — Auch ein Zeichen der Zeit, die erfreulicherweise wieder der höheren Bewertung dieser Faktoren zustrebt! — Am 31. August feierte man in Ostritz, der Geburtsstadt Edmund Kretschmers, dessen 100. Geburtstag. Unter regster Anteilnahme der ganzen musikalischen Oberlausitz, der u. a. Schicht, Marschner, die Gebrüder Schneider und viele andere namhafte Musiker entstammen. Zu einem selbst aus dem böhmischen Grenzgebiet besuchten Festkonzert vereinigten sich in diesem im Neissetal idyllisch gelegenen Landstädtchen einheimische Solisten, ein Männer- und gemischter Chor mit dem Städtischen Orchester. Ansprachen hielten der Bürgermeister Sprenger und und der frühere Schulrektor Dr. Taute-Dresden als einer der Amtsnachfolger des Vaters Kretschmers. — Da die Dresdner

Oper, die durch die Uraufführung der „Folkunger", die über achtzig Bühnen ging und allein in Dresden mehr als hundert Aufführungen erlebte, von einer in weiten Kreisen erwünschten Festaufführung absah, faßte K. M. Pembaur, als Amtsnachfolger Kretschmers, den Plan einer Konzertaufführung des Werkes. Sie soll in dem üblichen Winterkonzert der Dresdener Liedertafel unter Mitwirkung des Sinfonie-Chors und namhafter Solisten am 4. Dezember stattfinden. — Geplant sind dann in Dresden für diesen Monat noch eine Feier am Grabe, ein Hochamt mit Kirchenmusiken Kretschmers in der kathol. Hof- und Probsteikirche, die Enthüllung einer Gedenktafel am Wohn- und Sterbehaus des Meisters in der Blochmannstraße und eine Zusammenkunft ehemaliger Kapellknaben zum ehrenden Gedächtnis ihres Instruktors. O. Schmid.

BREMEN. Die zweite Hälfte des Konzertwinters 29/30 verlief ohne besondere Aufregung. Sie gipfelte in der Philharmonie in Mahlers „Lied von der Erde", in Bruckners 8. Sinfonie und Verdi's Requiem. Dabei feierte der Künstler GMD. Wendel berechtigte Triumphe. Erich Kleiber als Gast, verlieh Beethovens Achter kammermusikalischen Schliff und begleitete dem Geiger Kulenkampf vorzüglich das Brahmskonzert, das dieser mit reifster Meisterschaft und unerhörter Klangschönheit nachdichtete. Die Kammermusiker der Philharmonie stellten das Regersche Klarinettenquintett reizvoll neben das Mozarts und machten uns mit Schönbergs Streichquartett, op. 7, bekannt. Es brachte eine angenehme Enttäuschung. Dieses Frühwerk interessierte trotz seiner Redseligkeit, und wurde vom Wiener-Quartett auswendig gespielt.

Das Kennzeichen der Veranstaltungen des Künstlervereins ist besonders vornehme Kunst. Ihr dienten der Meistersänger Paul Bender, die treffliche Geigerin Anna Hegner und Eva Liebenberg, die in Liedern von Mussorgsky eine nicht zu überbietende Höhe stimmlich wie darstellerisch erreichte. Der temperamentvollen Geigerin Ruth Meister lauschte man mit Genuß, während sich Hans Beltz als tüchtiger Pianist erwies. Das Konzert des Städtischen Orchesters dirigierte für GMD. Wendel unser 1. Theaterkapellmeister Karl Dammer. Großer Schwung, mit Innigkeit der Darstellung gepaart, kennzeichnet seine rhythmisch strenge Orchesterführung. Eine Uraufführung „Introductus", komponiert von dem jugendlichen Theaterkapellmeister von Horn, erwies sich als klangschönes, talentvolles Werk. Lubka Koleffas Klavierspiel war ein sonniger Maientag. — Domchor und Lehrergesangverein verabschiedeten ihren hochverdienten Leiter Prof. Nößler in wohlgelungenen Konzerten. Sein Nachfolger Richard Liesche zeigte sich in einer Aufführung des Brahmsschen Requiems als religiös empfindender Künstler. Die ungewöhnlich breiten Tempi störten den sonst guten Gesamteindruck. Das hier ansässige Faßbaender-Rohr-Trio spielte beide Trios von Schubert mit Aristokratie, Klangschönheit und Poesie. Kulenkampf mit Rosé am Flügel zwang mit sämtlichen Violinsonaten Beethovens der Kritik die Feder aus der Hand. Hier konnte sie lauschen und genießen.

Die Oper arbeitete wie immer mit künstlerischem Ernste in landläufigem Repertoir. Einen großen Erfolg brachte der „Schwanda", während die vortreffliche Aufführung des „Maschinist Hopkins" das Langweilige und jeder Kunst Bare dieses Werkes nicht verdecken konnte.

Was sonst an bodenständiger Musik in unsrer Hansastadt erklang, war gut und reichlich.

Dr. Kratzi.

BÜCKEBURG. Unsere Großstädte werden sich immer ähnlicher, und auch die Kleinstädte verlieren ihr eigenes Gesicht. Der Riese möchte den Zwerg mit seiner gepriesenen Volkskultur beglükken, und aus der Großstadt heimkehrende Jünglinge helfen kräftig dazu. Aber Kunst will individuell ge- und verarbeitet sein; mehr Schaden als Nutzen muß es bringen, selbst edles Kulturreis aufzupfropfen auf wesensfremden Stamm. In einer Zwangsjacke kann die Kunst sich nicht auswirken, sie verlangt Eigenleben und hat als Tünche des Unheils genug gestiftet. Kleinstadt und Kleinstaat müssen ihr Kulturgut selbständig entwickeln, um dem Ganzen zu nützen.

Bückeburg hat künstlerische Tradition zu pflegen. Die Arbeitsgemeinschaft einer Musikgemeinde hat sie aufgenommen und lebendig erhalten, während die Theatergemeinde mit den Gastspielen aus Hannover wenig befriedigte. Das Lustspiel, welches den Großstädter amüsiert, kann den Kleinstädter anwidern. Sogar Goethes herrlicher „Egmont" blieb nur in guter Erinnerung durch Beethovens Musik, obgleich dem liebevoll musizierenden Landesorchester nicht eine einzige Probe gewährt worden war.

Der Konzertwinter begann Mitte Oktober mit der Aufführung von Bruchs „Glocke" durch den Oratorienverein. MD. Vogelsang hatte das Werk sorgfältig vorbereitet und auch Glück mit den Solisten. Besonderes Vergnügen bereiteten zwei Solistenkonzerte: Alma Moodie mit einem Violinabend am 12. Dezember und Edwin Fischer mit einem Klavierabend am 20. Februar. — Außer dem März-Abend mit Tanzmusik aus 5 Jahrhun-

derten (teilweise mit Tanzdarstellung), welcher in der Hauptsache von der hiesigen Militärkapelle bestritten wurde, litten die Orchesterkonzerte unter einem theatralischen Taktstock. Herr Musikoberlehrer G. Grosan, der verdienstvolle Konzertorganisator und ein geübter Pianist, will von dem Wort und Wesen Hans von Bülows, des geistvollen „deutschen Volkskapellmeisters", nichts wissen: „Ich protestiere so sehr gegen das star-System (die Person), daß ich mein Dirigieren auf ein Minimum reduziere und mich des Taktschlagens ganz enthalte, wo es angeht. Ich führe so eine zeitweilige Musterehe, während der Dirigent häufig störender Hausfreund ist." Den Musikern wie den Hörern erschien hier ein „störender Hausfreund", welcher die Aufmerksamkeit von dem Werke ablenkte. Am auffälligsten zeigte sich dies in dem Novemberkonzerte vor dem auf 60 Mann verstärkten Landesorchester, in welchem Bruckners g-Ouvertüre sowie Rudi Stephans Musik für Orchester nur lückenhaft und Atterbergs IV. (Preis-) Sinfonie nur nebelhaft herauskam. Erträglicher gestaltete sich der Mozart-Abend. Die letzte Musikaufführung war ein Kammermusikabend, leider auch in dem großen Rathaussaal, da der schöne Kammermusiksaal in der Musikschule an die Baugewerkschule verpachtet ist. Schuberts Oktett, Mozarts Es-Quintett und Wolf-Ferraris B-Kammersinfonie wurden von unseren tüchtigsten Instrumental-Solisten vorgeführt, wozu Her Grosan am Flügel wieder ohne Grund wie verzweifelt die Mähne schüttelte. Nicht ohne Belang sind die volkstümlichen Konzerte des Landesorchesters, zu denen allmonatlich einmal die tanzfreudige Jugend angelockt wird. Vokalmusik wird hier leider nur noch durch den Männergesangverein öffentlich vertreten, welcher mit einem Romantikerabend (Solist: A. Lohmann-Zürich) sein ernstes Streben bekundete.

Hätten wir nicht zu leiden unter einer alleinherrschenden, würdelos verhimmelnden Lokalpresse, so brauchten wir um unsere Musikkultur noch nicht zu bangen; aber sie ist ein Pfahl im kleinstädtischen Kunstorganismus. eog.

CHEMNITZ. Die von GMD. Malata mit einer guten „Meistersinger"-Aufführung (Stolzing: Fritz Wolff, Hans Sachs: Großmann) eingeleitete Opernspielzeit ist bisher mit bewährtem Operngut, das von „Orpheus und Eurydice" bis zu „Sly" reicht, allen Geschmäckern und vor allem dem Können des trefflich zusammengesetzten Ensembles gerecht geworden. Dem Zeitgeist zahlte man mit Brands „Maschinist Hopkins" und Hindemiths „Neuem vom Tage" den schuldigen (?) Zoll, ohne beim Publikum auf allzu große Gegenliebe zu stoßen. Mehr Glück hatte man mit Verdis „Don Carlos", dessen hinreißende Melodik fast ebenso einschlug wie vorher die „Macht des Schicksals". Die Neugestaltung des „Rheingolds", die nur zum Teil gelungen ist, sollte die dringend nötige Neuinszenierung des ganzen „Ringes" einleiten; doch scheint man diese dem neuen Intendanten überlassen zu wollen. Die Gastspiele des mit amerikanischer Reklame als zweiter Caruso angepriesenen Tenors Mac Kenzie in „Cavalleria", „Bajazzo" und „Rigoletto" machten mit einem stimmbegabten Beherrscher des Belcanto bekannt, der freilich darstellerisch noch sehr viel zu lernen hat. — Im Konzertleben gab es einen überraschenden Aufschwung, den der neue Dirigent der Anrechtskonzerte des Städtischen Orchesters. Dr. Wolf, als Erfolg für sich buchen kann. In diesen Konzerten hörten wir neben bekannten klassischen und modernen Werken (Beethoven, Brahms, Bruckner, Strauß) Neuheiten von Respighi („Die Pinien von Rom"), Honegger („Pacific 231"), Hindemtih (Trio) und als Solisten Frau Ivogün, Wilhelm Kempff (Mozarts d-moll-Konzert), Hindemith — Wolfsthal — Feuermann und Gregor Piatigorsky. Auch in den Bühnenvolksbund-Konzerten interessierte Dr. Wolf mit Musik von Rudi Stephan, Kodály (Janos-Suite), Kurt Thomas (Serenade). Große Ereignisse waren die Opernhauskonzerte unter Fritz Busch (Regers Böcklin-Suite und Stücke aus „Wozzek"), Bruno Walter (Mozart, Brahms, Ernst Bloch) und Issay Dobrowen (Prokofieff, Tschaikowski). Für die Volksbühne konzertierte die Dresdner Philharmonie unter GMD. Scheinpflug und Schuricht mit Kulenkampff (Mendelssohns Violinkonzert), Smeterlin (Mozarts Klavierkonzert A-dur) und Hermann Busch (Schumanns Cellokonzert). Neben Beethoven, Berlioz, Brahms hörte man Mahlers „Auferstehungssymphonie" und — als Uraufführung — Otto Böhmes melodiefreudige, klangselige „Frühlingssymphonie". Der Sinfonie-Orchesterverein feierte sein silbernes Jubiläum mit einem wundervoll gelungenen Beethovenabend (Symphonie A-dur, Edwin Fischer mit dem Es-dur-Konzert); in einem zweiten Konzert führte K. M. Werner die h-moll-Symphonie von Mayerhoff auf, während Flesch Konzerte von Nardini und Mozart geigte. In Kammerkonzerten setzte sich Prof. Mayerhoff für stilgemäße Aufführung alter Werke (Bach, Händel, Dittersdorf, Tartini, Friedrich d. Gr.) ein. — Auch die Kirchenmusik wurde eifrig gepflegt. Kantor Heilsdorf führte von Bach „Die Kunst der Fuge" in der Bearbeitung von David, das Magnificat und das Weihnachtsoratorium, sowie seine

eigene feingearbeitete Pſalmenmeſſe auf, KMD. Meinel Beethovens C-dur-Meſſe, Kantor Helbrich Händels „Samſon“ und „Meſſias“. Regelmäßige Motetten veranſtalteten Prof. Mayerhoff (darunter einen Fährmann-Abend) und Kantor Siegert (darunter einen Abend mit eigenen Werken); dazu kamen noch regelmäßige Orgelveſpern von Eugen Richter und Hans Hartung, in denen Orgelkunſt aus drei Jahrhunderten in reicher Auswahl geboten wurde. Unter den weltlichen Chorkonzerten verdienen die Aufführungen des Psalmus hungaricus von Kodály und Gálſcher Männer- und Frauenchöre durch den „Orpheus“ (Kurt Bock) ſowie die Veranſtaltungen des Lehrergeſangvereins (Erwin Seebohm) warme Anerkennung. E. P.

FREIBURG (Br.). Das Konzertleben des neuen Jahres hat auf allen drei Gebieten der Inſtrumentalkonzerte, der Kammermuſik und der Chormuſik charakteriſtiſche und gehaltvolle Erſcheinungen gezeitigt. Den Sinfoniekonzerten unter dem inzwiſchen zum Generalmuſikdirektor ernannten Hugo Balzer verdankten wir ſinfoniſche Gaben ausgeſprochen moderner Richtung, wie die Ouvertüre „Neues vom Tage“ mit dem angeflickten „Konzertſchluß“ von Hindemith, und gemäßigt modernen Geſtaltens wie die Tripelfuge für großes Orcheſter des Deutſch-Balten, Regerſchülers und Muſikſchriftſtellers K. v. Wolfurt, namentlich aber das Werk tiefen religiöſen Erlebens, dem neue geiſtige Quellen der Muſik zuſtrömen, das „Magnifikat“ des oberrheiniſchen (Waldshut) Alt-Katholiken Heinr. Kaminski. Die Einfügung eines Fernchors in das Gefüge des Orcheſters, der Solobratſche und des Sopranſolos in dieſe religiöſe Schöpfung hat auch ihre Schattenſeite, inſofern ſeine vom Komponiſten aus tiefſter Innerlichkeit heraus erſtrebte Wirkung wohl vielfach durch äußere Verhältniſſe der Aufſtellung (hier in Freiburg in einem rückwärts gelegenen Bühnenraum) beeinträchtigt wird. Zur Erſtaufführung gelangte in dieſen Konzerten eine preisgekrönte, von experimentell-internationaliſierenden Strömungen charakteriſierte machtvolle „Sinfonia funebre“ Nr. 5 von dem Ingenieur und Stockholmer Dirigenten Kurt Atterberg, entſtanden 1917—22. Man könnte das machtvolle Werk, da nähere Handhaben der Erklärung fehlen, vielleicht als eine Totenfeier für eine große Perſönlichkeit einſchätzen, wenn nicht das totentanzartige „tempo di valse“ ſolchen gedanklichen Rahmen überſchritte. Auch eine Uraufführung führte nach Stockholm, die der „Suite für kleines Orcheſter“ des 1892 in Schweden geborenen Hilding Roſenberg, der ſtarke Eindrücke als Schüler des Dresdener Konſervatoriums empfangen hat. Das kleinformatige, reizvolle Werk verbindet in harmoniſch-flüſſiger Weiſe alten und neueſten kammermuſikaliſchen Stil. Ihm folgte am gleichen Abend eine koſtbare, ſelten zu hörende Mozart-Gabe, das Konzert für Flöte, Harfe und Orcheſter. Nicht viele Orcheſter verfügen für die Flötenpartie über einen ſo hervorragenden Vertreter, wie wir ihn in unſerem Orcheſter-Senior, Kammermuſikus Rich. Röhler beſitzen. Auch die Harfenpartie lag bei Hilde Bittmann in guten Händen. Dieſer erfolgreiche Abend ließ, leider zum letztenmal, das Mitglied unſrer Oper, die Sopraniſtin Franzi von Dobay, in den „Wunderhorn“-Liedern, dem Abſchluß der 4. Sinfonie von Mahler, reichſte Anerkennung einheimſen. Unter anderen Soliſten der Sinfoniekonzerte ſeien der Geigenherrſcher Kulenkampf (Violinkonzert von Mendelsſohn) und Edwin Fiſcher genannt, der mit ſeiner genialiſchen Kraft und Fülle dem gewaltigen von ihm gebotenen 2. Klavierkonzert von Brahms geiſtig ſo verwandt iſt. Einen eindrucksvollen Abſchluß der ſinfoniſchen Saiſon bildete diesmal ein Furtwängler-Konzert in der überausverkauften Feſthalle. Die Vortragsfolge brachte außer der Sommernachtstraum-Ouvertüre und der 1. (Frühlings-) Sinfonie von R. Schumann die 6. Symphonie h-moll von P. Tſchaikowski, die wenige Tage vor ſeinem Tode 1793, von ihm ſelbſt dirigiert, in Uraufführung erklang. Der tragiſch verhauchende Abſchluß dieſer Sinfonie des Klangzauberers und Lebenskämpfers ließ eine darauf folgende Zugabe untunlich erſcheinen, wie wir ſie ſonſt und in den vorausgegangenen ſechs Konzerten immer begrüßt haben. Daß Freiburg eine geſicherte jährliche Station der Konzertreiſen des Furtwängler-Orcheſters iſt, verdanken wir dem Organiſationstalent von Ernſt Harms.

In deſſen Kammermuſikpflege durch ſeine nunmehr auf 62 Zyklen zurückſchauenden Kammermuſikkonzerte bildeten nach dem Auftreten der Pianiſtin Lubka Koleſſa, von Li Stadelmann (München) als Cembalo-Meiſterin und Begleiterin des ziervollen Geſangs von Cläre v. Conta (Erfurt), nach dem Konzertabend des Cello-Virtuoſen im höchſten Sinne dieſer Bezeichnung Gaspar Caſſadò (Barcelona), endlich einem Lieder- und Balladen-Abend von Paul Bender (München), drei herrliche Abende des Roſé-Quartetts den denkbar vornehmſten Abſchluß der Konzertzeit. Es handelte ſich um eine Art „Frühlings-Muſikfeſt“, wie es uns in früheren beſſeren Zeiten faſt jährlich gegönnt wurde. Das Motto dieſer Abende „Aus Wiener

Klassik und Romantik" mit ihrer Einbeziehung von Quintett und Sextett erlaubte auch die Mitwirkung von Dr. Felix Weingartner aus dem benachbarten Basel. Er bot uns als am Bechsteinflügel wirkender und von da aus auch hie und da dirigierender Pianist sein ideenreiches, in Spät-Romantik aufblühendes Quintett g-moll für Klavier, das neben Violine, Viola und Cello namentlich die Klarinette charakterisierend ausnutzt. Vielleicht dürfen wir nach diesem Auftreten auf weitere Bereicherung unseres Musiklebens durch seine impulsive und schöpferische Persönlichkeit hoffen.

Auf dem Gebiet des Chorgesangs war das bedeutsamste Ereignis die musikalische Gabe des 75jährigen Stiftungsfestes der 1854 gegründeten „Concordia". Die bei dieser Gelegenheit erschienene Festschrift des Vereins von Dr. phil. Rathmann (Verlagsdruckerei Bär u. Bartosch, Freiburg, Br., 79 S.) gibt wertvolle Aufschlüsse über die Entwicklung des Freiburger und später des badischen Gesangswesens vom Beginn des 16. Jahrhunderts an. Der rührige und erfolgreiche musikalische Leiter des Vereins — sein 1. Präsident ist Landgerichtsdirektor Dr. J. Mayer —, Musikdirektor Chormeister Ernst Ketterer, hat, ebenso wie in seinem anderen Verein, dem auf sein 40jähriges Stiftungsfest zurückblikkenden „Arbeiter-Gesangverein", den entscheidenden Schritt zur Konzertpflege von Oratorien mit „Paradies und Peri" von R. Schumann getan, so nun auch für das Jubelfest der Concordia das gewaltige Chorwerk von M. Bruch „Die Glocke" für gemischten Chor, Soli, Orgel und großes Orchester in gepflegtester und wirkungsvollster Weise zum Erklingen gebracht. Er hat damit erwiesen, daß er und seine Sänger, der deutsche Männergesangverein überhaupt, doch wohl auf dem richtigen Wege sind, wenn sie durch Steigerung und Erweiterung ihres Aufgabenkreises — dahin gehört ja auch die erzieherische Arbeit der Bildung von Kinderchören — weitere Kreise wie bisher in den Bereich selbsttätiger kultivierter Musikausübung und reger Anteilnahme ziehen.

Im Zusammenhang damit stehen erfreuliche Anzeichen, daß auch auf dem Gebiet der Schulmusik Gedanken einer belebteren, vom Schema befreiten, eigenwüchsigeren und freudigeren Musikbetätigung der Jugend erfreuliche Fortschritte machen. Ein „Musiknachmittag" in der Volksschule der Karlsstraße zeigte, daß der jugendliche Hauptlehrer und Komponist Wittmer hier die treibende Kraft ist. Er gehört auch zu dem Vorstand einer durch Musikdirektor Pfaff begründeten „Freiburger Musikgemeinde". Sie erstrebt durch eine auf breiteste volksmäßige Grundlage gestellte und zu geringem Geldbeitrage für Konzertkarten verpflichtete Gemeinde die Wege zu öffnen zur Anteilnahme aller Volksschichten an wertvoller, namentlich deutscher Musik aller Zeiten. Drei „Volkskunstabende": „Das deutsche Volkslied", „Instrumentalmusik des 16. bis 18. Jahrhunderts", „Aus der Blütezeit des deutschen Studentenliedes" (der Rektor der Universität Prof. Dragendorff ist Ehrenvorsitzender) haben erwiesen, daß es auf diesem Wege wirklich gelingen kann, Freude an guter Musik, Musikbildung und eigenes kultiviertes Musikstreben in Haus, Schule und öffentlichem Leben zu fördern. Dr. v. Graevenitz.

GERA. Das Konzertleben Geras wurde verhängnisvoll überschattet durch die Streichung der Volkssymphonie-Konzerte. Bedenkt man, daß gerade diese Veranstaltungen wegen ihrer volkstümlichen Eintrittspreise und künstlerischen Werte geeignet schienen, gute Musik in vollendeter Weise in die breiten Schichten der Bevölkerung (viel Industrie) zu tragen, so muß man ihren Wegfall lebhaft beklagen. Sollen Radio und Sprechplattenmusik hier Ersatz bieten können? Schon der Gedanke ist absurd. Und — so sehr man die Wiedererweckung der Hausmusikpflege begrüßen könnte — niemals könnte sie doch an die Großwerke unserer Meister heranführen. Am allerwenigsten aber die Dilettantenmusik irgend welcher Vereine. Und trotzdem geschah es. Ungenügende Anrechtszeichnung trug die Schuld. Hat hier die Nüchternheit des Alltags mit seinem Kampf um das tägliche Brot das sonst so rege Interesse für gute Musik erschlagen, oder ist die Liebe zur lebendigen Kunst von der maschinellen Gebrauchsmusik (die sich als bequem und jedem Geschmack oder jeder Geschmacklosigkeit Rechnung tragende Hausmusik anbiederte) aus dem Felde geschlagen worden? Schade um solche Irreführung; sie wird sich rächen.

Dazu kam, daß sich der Vorstand der Reußischen Anstalt für Kunst- und Volkswohlfahrt wegen finanzieller Schwierigkeiten gezwungen sah, mit Ende der Spielzeit 1929/30 sowohl die Reußische Kapelle aufzulösen wie auch das Reußische Theater zu schließen. Kulturelle Ungeheuerlichkeiten, wenn man bedenkt, daß damit nicht nur das höchst dastehende Kunstinstitut Ostthüringens, sondern auch eine sehr angesehene Kunststätte Deutschlands zertrümmert würde. Glücklicherweise ist die Vernichtung für ein weiteres Jahr verhindert worden, indem durch das Entgegenkommen des Fürstlichen Hauses Reuß, durch Zuschüsse der Stadt und des Landkreises und endlich durch private Spenden das Fortbestehen beider Anstalten sicher gestellt wurde.

So blieb für dieſe Spielzeit nur das Konzertprogramm des „Muſikaliſchen Vereins“ unter der künſtleriſchen Leitung von Hofkapellmeiſter Profeſſor Heinrich Laber. Starke Erlebniſſe wurden während der bisherigen fünf Konzerte: Beethovens „Siebente“, von Laber ohne Zuhilfenahme der Partitur bis in die feinſten Veräſtelungen hin ausgedeutet; Brahms „Vierte“, in einer architektoniſchen Monumentalität und klanglichen Schönheit hingeſtellt, daß man kaum begreift, wie man einſtmals um Wert oder Unwert dieſes Werkes hat ſtreiten können; Tſchaikowskis „Pathétique“, deren dritter Satz von bezwingender Größe war; den „Römiſchen Karneval“ von Berlioz und „Don Juan“ von Richard Strauß, die alle Verehrer der Programmmuſik zu enthuſiaſtiſchem Beifall zwangen und die „Sinfoniſche Märchenſuite“ von Bernhard Lobertz (1923 entſtanden und 1927 von Schuricht zum erſten Mal in Wiesbaden aufgeführt), deren ſchwingender Melodieſtrom in erleſener Kontrapunktik die Hörer mitriß.

Auf dem Gebiete der Kammermuſik bot das neue Klaviertrio von Prof. Dr. Hermann Zilcher (Klavier), Prof. Adolf Schiering (Violine) und Prof. Ernſt Cahnbley (Violoncello) in ausgezeichneter Wiedergabe Schuberts bekanntes Trio in B-Dur, op. 99, wohingegen ein von Zilcher ſelbſt komponiertes in E-moll weniger begeiſterte. Anläßlich einer Sondervorſtellung auf Schloß Oſterſtein ernteten einige Mitglieder der Reußiſchen Kapelle unter Leitung Bruno Vondenhoffs ſtarken Beifall mit der Mozartſchen Serenade für zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Hörner und zwei Flöten. Famos auch in einer Morgenfeier das Streichquartett in F-Dur von Auguſt Klughardt, geſpielt von erſten Künſtlern der Reußiſchen Kapelle: Joſef Blümle (1. Violine), Otto Geifer (2. Violine), Richard Steiner (Viola) und Hanns Keyl (Violoncello).

Als Soliſten ſtellten ſich vor: Florizel v. Reuter (Violine), Lubka Koleſſa-Wien (Klavier), Franz Schütz-Wien (Orgel), Maria Basca und Cläre von Conta (Geſang).

Das Reußiſche Theater eröffnete die Spielzeit am 7. September 1929 mit dem „Roſenkavalier“ von Richard Strauß, dem ſpäter vom gleichen Komponiſten „Ariadne auf Naxos“ folgte. In beiden Aufführungen zeigte ſich die beglückende Wirkung einer kongenialen Arbeit zwiſchen muſikaliſchem und Spielleiter. Das pulſende Temperament Bruno Vondenhoffs eint ſich muſikaliſch-harmoniſch mit der ſchöpferiſchen Phantaſie des Regiſſeurs Fritz Schuh. Ton, Wort, Bild und Geſte wurden ein Klang, der ſich an Strauß'ſcher Farbenſeligkeit berauſcht zu haben ſchien. Mozart kam mit „Figaros Hochzeit“ und der „Entführung aus dem Serail“ zu Gehör; im erſten beſonders ſtark durch Max Kerner, der ſeinem Figaro eine überzeugend menſchliche und muſikaliſch Mozartſche Prägung gab, die ſeine Leiſtung weit über den Durchſchnitt hob. Bizet's auch vom Leipziger Sender übertragene „Carmen“ hatte Schmiß und zündete. Flotow's ausgegrabene Oper „Fatme“ unter perſönlicher Leitung ihres Bearbeiters Benno Bardi war ein Verſager. Dagegen entfeſſelte Weinbergers unverwüſtlicher „Schwanda“ wahre Beifallsſtürme, und mit Recht — dank einer ganz hochwertigen Aufführung. Ähnlich ging es mit Muſſorgsky's nachgelaſſener Oper „Der Jahrmarkt von Sorotſchintzi“, deren muſikaliſche Qualitäten durch eine famoſe Inſzenierung nach dem Vorbild des „Blauen Vogel“ (bildbogenmäßig-flächenhaft) ſtark unterſtrichen wurden. Verdi's „Aida“ konnte man trotz der aufgewandten Mühe nicht die völlig künſtleriſche Reife zuerkennen. Entzückend dagegen war wieder Pergoleſes altitalieniſche Buffo-Oper „La serva padrona“, die von einem unſichtbaren Kammerorcheſter begleitet — im ſtilvollen Rahmen des Gobelinſaales auf Schloß Oſterſtein zu einem Kabinettſtück intimer Bühnenkunſt wurde.

Karl Heinig.

HAMBURG. Faſt alle Konzerte der zweiten Hälfte des vergangenen Muſikjahres ſcheinen wieder ein immer fühlbareres Abrücken von der neuen Muſik erkennen zu laſſen, denn mit wenigen Ausnahmen wurde durchweg aus dem unvergänglichen Born der zeitlich längſt hinter uns liegenden Muſik geſchöpft. Da waren in den Philharmoniſchen Konzerten Dr. Mucks Schuberts und Beethovens göttliche Siebente, Haydns Symphonie „Le midi“ und jene mit dem Paukenſchlag, da war Mozart mit einem Notturno und Arien, die Maria Ivogün in der göttlichen Leichtigkeit ihrer Kunſt darbrachte, es waren da Liſzts Fauſt-Symphonie und Regers ſo prachtvolle wie langatmige Hiller-Variationen, und es war Bruckners „Vierte“ ſowie die Klavierkonzerte C-dur von Beethoven und B-dur von Brahms, von Wilhelm Kempff und, letzteres leider mit einem Überſchuß an feſtzupackender, robuſter Kraft, von Elly Ney geſpielt, — und als krönender Abſchluß Beethovens „Neunte“. Was möchte da auf den Ausſterbe-Etat geſetzt werden, — es ſei denn, daß man Schumanns langſames Abſterben nicht mehr beſchönigen kann, der mit der Manfred-Ouvertüre und dem Violoncello-Konzert, das Emanuel Feuermann in bekannter Meiſterlichkeit ſpielte, auf dem Programm ſtand. Neuheiten brachte Dr. Muck nur zwei, — eine Paſſacaglia und Fuge von Hermann Erdlen

und die Konzertmusik für Blasorchester von Hindemith. Außerdem brachte das als Chorkonzert mit der Singakademie unter Eugen Papst gemeinsam gegebene XII. Philharmonische als wertvolle Neuheit den anderweitig jedoch schon genügend bekannt gewordenen „Psalmus Hungaricus" von Zoltan Kodaly, dem Braunfels musikschwelgerisches „Te deum" recht gegensätzlich gegenüberstand. — Der zweite Abschnitt der unter Eugen Papsts Leitung stehenden Symphonie-Konzerte erhielt immerhin dadurch ein Übergewicht nach der Seite des Modernen, weil eins der Konzerte der noch sehr jungen hiesigen Ortsgruppe der Internationalen Gesellschaft für neue Musik zur Verfügung oder doch wenigstens unter deren Einfluß stand, um sich durch einen kühnen, aber leider nur wenig erfreulichen Vorstoß bemerkbar zu machen. Der Gewinn des Abends waren die drei Bruchstücke aus Alban Bergs „Wozzek". Alfredo Casellas „Partita" für Klavier und Orchester, der hier das Geheimnis entdeckt zu haben glaubt, wie die neue Musik zur Offenbarung werden kann, sagt uns doch letzten Endes nur wenig; denn wenn auch, wie er sagt, die moderne Musik es nicht mehr für ihre Pflicht hält, „für das Publikum unverständlich und unangenehm zu sein", (weil sie eben damit bisher sehr wenig zu erreichen vermocht hat), so ist man doch im allgemeinen wohl noch weit entfernt, eine „Musik zu schreiben, die gleichzeitig aus unserer Epoche ist und doch unmittelbar den Hörer rührt". Hat auch Casellas Musik immerhin den Vorzug, daß sie nicht das verzerrte, fratzenhafte, nervöse Gesicht der gewaltsam modern sein wollenden Musik zeigt, so weiß sie doch von jenem Geheimnis, wie man den Hörer rührt, nichts. Und noch weniger kennt dies Geheimnis die „Sinfonietta" op. 50 von Josef Matthias Hauer, des Apostels der Zwölftonmusik, der hier den „gesetzlichen Kalkül", das Handwerksmäßige in der Musik Triumphe feiern läßt, sagt der Komponist doch selbst, daß die „Sinfonietta" in jener „berechneten, lehr- und lernbaren Verfahrungsart, deren Ausübung immer zuverläßig wiederholt werden kann", geschrieben sei. Und daß dabei denn der „lebendige Sinn, der nicht berechnet werden kann," vergebens gesucht wird, ist kein Wunder. Neben dieser Neuheit waren alle übrigen, selbst Strawinskys 2 kleine Suiten und Kreneks Kleine Symphonie harmlos und auf jeden Fall doch immer noch Musik, wenn sie bei Strawinsky auch im geistreichen Scherz, in der lustigen Parodie gipfelt, die sich die fabelhafteste Instrumentierungskunst dienlich macht. Erstmalig erschienen nach Graeners Comedietta und Franckensteins Tanzsuite, sowie, von der mit Recht so rasch anerkannten Pianistin Meta Hagedorn prachtvoll gespielt, Rimsky-Korsakoffs cis-moll-Klavierkonzert, das allerdings seiner Form und Kürze nach die Bezeichnung „Konzert" kaum beanspruchen kann. Ein Richard-Strauß-Abend brachte uns einmal wieder dessen Violin-Konzert und die Geigerin Gertrud Schuster-Woldan in Erinnerung, ohne freilich die großen Eindrücke zu erwecken, die Cäcilia Hansen mit Mendelssohns meisterhaft gespieltem Violinkonzert zu erzielen wußte. Neben Beethovens V. ergänzten Tschaikowskys unverwüstliche und neuerdings wieder auffallend oft gespielte V. und VI. Symphonie die Programme dieser Konzerte, während man mit Haydns Cello-Konzert die ausgezeichnete Judith Bokor hörte. — Die an sich schon stets als bedeutendes Ereignis gewerteten Furtwängler-Konzerte mit den Berliner Philharmonikern waren diesmal doppelt interessant durch die Uraufführung von Hindemiths Konzertmusik für Solobratsche und Kammerorchester (nach der späteren Berliner Aufführung bereits eingehend gewürdigt), und durch eine Neuaufführung von Pfitzners Violinkonzert, das freilich, von Riele Queling recht gut gespielt, auch diesmal über seinen zwiespältigen Charakter nicht hinwegtäuschen konnte. Furtwänglers Bekenntnis zu Mendelssohn (Sommernachtstraum-Ouvertüre und Italienische Sinfonie) ist erfreulich und sieht fast so aus, als wenn der liebenswürdige, aber längst nur noch mit mitleidiger Geringschätzung behandelte Meister wieder zu Ehren kommen sollte. Von den zwei letzten Konzerten Gustav Brechers ist nichts Wesentliches zu sagen, außer daß diese lange Zeit in unserm Musikleben fest verankert gewesenen Konzerte nun auch der Zeit zum Opfer fallen werden. Es gab einen Beethoven-Abend, bei dem Alfred Hoehn das G-dur-Klavierkonzert spielte, sowie eine nicht eben günstige Zusammenstellung von Tschaikowskis b-moll-Klavierkonzert, von Ignaz Friedman gespielt, mit Brahms I. Symphonie. Mit einem Beethoven-, einem Tschaikowski- und einem Richard-Wagner-Abend wartete der Norddeutsche Rundfunk unter Eibenschütz in seinen öffentlichen Konzerten auf, unter solistischer Mitwirkung von Bruno Eisner mit Beethovens Es-dur, Bernhard Abramowitsch mit Tschaikowskis b-moll-Klavierkonzert, sowie von Gotth. Pistor als Wagner-Sänger. Dazu kamen noch drei Abende mit buntgemischten Programmen, in denen u. a. auch Honeggers „Pacific Nr. 231" zu finden war, und bei denen Josef Degler als Gesangssolist, Richard Glas mit Mozarts Es-dur-Klavierkonzert und die Geigerin Edith Lorand solistisch mitwirkten. Auf dem Gebiet der Kammermusik wäre vor allem jener prachtvolle Abend zu nennen, den Prof. Abendroth mit dem vorwiegend aus Damen bestehenden Kölner Kam-

merorchester uns bescherte. Auch Edwin Fischer war wieder mit einem seiner hinreißenden Bachabende mit Kammerorchester vertreten. Ein neues Kammerorchester unter Eugen Papsts ein ausgezeichnetes Arbeiten gewährleistenden Führung hat sich hier gebildet und u. a. mit Schönbergs „Verklärter Nacht" aufgewartet. Bertha Witt.

KASSEL. Es ist oft so, daß die Spielzeiten, die für die große Welt da draußen am belanglosesten scheinen, für den inneren Aufbau eines lokalen Kunstlebens die wertvollsten sind. Das erste Arbeitsjahr der neuen Intendanten-Ära Berg-Ehlert, gewiß noch ein Übergangsprovisorium, ließ jedenfalls in der Spielplangestaltung und Ensembleumwandlung, in der Steigerung der allgemeinen Leistungsfähigkeit die deutliche Absicht erkennen, nach all den unerfreulichen Intendantenwechseln wieder dauerhafte und entwicklungsfähige Verhältnisse zu schaffen und die mancherlei Versäumnisse dilettierender Selbstherrlichkeit in den früheren Jahren wieder auszugleichen. So hat man auch bei uns mit der Verdi-Renaissance („Macht des Schicksals" in Werfels „Verarbeitung") den Anfang gemacht, hat die sträfliche Gleichgültigkeit gegen das Werk von Rich. Strauß wenigstens durch die neue Fassung der „Ariadne auf Naxos" und das „Intermezzo" (einmal sogar unter des Meisters eigener Leitung) zu sühnen versucht, hat in edlem Wettbewerb mit der Berliner Zentrale den musikalisch mißglückten Sternheim-Schippel „Tenor" von Ernst v. Dohnanyi schließlich als Groteske zu retten versucht, hat Puccinis „Turandot" (mit Kirstine Bredsten) und Wolf-Ferraris „Sly", die zu den wenigen wirklich künstlerischen Opernerfolgen der letzten Zeit zu rechnen sind, uns verspätet übermittelt und natürlich dem Götzen der Mode nicht zu opfern vergessen in der „Dreigroschenoper" und ihrem „Mahagonny"-Plagiat, das wenige Tage nach dem Leipziger Skandal, zwar in manchem gemildert, aber immer noch zynische Herausforderung genug, hier von einer anscheinend ziemlich indifferenten Zuhörerschar fröhlich beklatscht wurde. — Die beiden Neuheiten, für die in dem leider sehr bescheiden gewordenen Rahmen der Stammorchesterkonzerte (unter Dr. Laugs) neben Altbewährtem noch Raum war: Herm. Hans Wetzlers „Baskische Venus"-Symphoniesuite und Respighis Tonfilmerei der „Pini di Roma" waren nicht gerade geeignet, von der Zukunftsmission des zeitgenössischen Schaffens zu überzeugen. Kammermusikalisch fanden die Meisterleistungen der Rosé- und Guarneri-Vereinigung sowie die Abende der Gesellschaft zur Pflege der Kammermusik (Museumsquartett), insbesondere ihre Versuche in alter und neuer Kammersonate begeistertes Interesse. Imposanter Ausklang der reichen und vielseitigen Chor-Bestrebungen war in den Junitagen das 2. Mitteldeutsche Sängerbundesfest mit seinen Massenchören, Gau- und Gruppensingen, Stundenkonzerten und seiner programmatisch und musikpolitisch bedeutsamen Ausweitung auf die gemischten und Schulchöre sowie auf Kammermusik, Symphonie, Kantate, großes und kleines Oratorium. Es darf schon ein musikalisches Volksfest im edlen Sinne genannt werden, das durch die Mitarbeit fast aller Vereine in Kurhessen, Waldeck und Süd-Hannover zur freudigsten Anteilnahme an dem großen Chorreformwerk der Gegenwart die Scharen in Stadt und Land begeistern sollte. Dr. Gustav Struck.

KIEL. Man erinnert nur an eine hinreichend bekannte Tatsache, wenn man den Ruf Kiels als tätige und eifrige Musikstadt feststellt. Beginn, Erstarken und immer wieder erneute Bestätigung dieses Rufes fällt zusammen mit dem Erscheinen Fritz Steins in Kiel (1919). Seiner vielseitigen arbeitsfreudigen und im höchen Grade künstlerisch pflichtbewußten Persönlichkeit gelang die Zusammenfassung fast aller vorhandenen Kräfte; es gelang ihm ferner die Erweckung und Gründung neuer, für das hiesige Musikleben zu großer Bedeutung erwachsener Musikvereinigungen (Oratorienverein, a capella Chor, Collegium musicum der Universität). In Kiel selbst weiß man das allgemein. Aber auch nach außen hin machte sich das Wirken Fritz Steins aufs Kräftigste und Nachhaltigste geltend durch eine ganze Reihe von Musikfesten (Reger-, Beethoven- und Schubertfeste, 54. Tonkünstlerfest des ADM., Schwedisches, Skandinavisches Tonkünlerfest, Händelfest) sowie durch Uraufführungen zahlreicher Werke junger Künstler, die im Zusammenhalt ihres Wesens zugleich Einblicke gestatten in die grundsätzliche Einstellung Steins zur neuen Musik": Kurt Thomas, Kaminski, Dr. Davids Orchesterbearbeitung der Kunst der Fuge von Bach.

Die Linie der Musikfeste findet nunmehr ihre Fortsetzung durch das 18. deutsche Bachfest. Anläßlich dieses wiederum stark nach außen hin wirkenden Ereignisses sei ein kurzer Rück- und Überblick unternommen über die intramurane sozusagen normale musikalische Betätigung in Kiel, die ja, wie in jedem Gemeinwesen, den wesentlichen Gradmesser für bodenständige Musikkultur erst abgibt.

Wie stets, bildete auch in der Spielzeit 1929/30 den künstlerischen Kernpunkt die Serie der sechs großen Symphoniekonzerte des „Vereins der Musikfreunde" unter Steins Leitung. Den Programmen ist sowohl ein wirkungsvoller Aufbau

im Einzelnen als eine pflichtmäßige Durchsetzung mit Werken neuerer Zeit nachzurühmen. Unter den letzteren seien hervorgehoben: Wetzler Symphonischer Tanz in Baskischem Stil, Kaminski Concerto grosso für Doppelorchester, Schönberg Kammersinfonie op. 9, Graener Konzert für Violoncello mit Kammerorchester op. 78, K. v. Wolfurt Tripelfuge f. gr. Orch. op. 16, Reger Konzert in altem Stil und Ballettsuite, R. Strauß „die Tageszeiten", E. Erdmann Klavierkonzert op. 15. Noch betonter wurde die „Neue Musik" zur Diskussion gestellt in einem Sonderkonzert mit den Klavierkonzerten von Strawinski und Hindemith (op. 36 Nr. 1), — Hermann Hoppe, Berlin — sowie mit Schönbergs Sololiedern am Klavier op. 15 und dem Lied der Waldtaube aus Gurrelieder (Ria von Heffert, Berlin). Es ist selbstverständlich — man verlangt nun einmal außer panem auch circenses —, daß auch hervorragende Solisten zugezogen waren: Wladimir Horowitz (Chopin e-moll), Albert Spalding (Brahms' Violinkonzert), Henny Wolff (112. Psalm von Händel), Carl Flesch, Erdmann (sein eigenes Konzert).

In vier Volkskonzerten wurde nicht minder gute Kost und Kunst geboten. Besonderes Interesse erweckte ein Abend mit Schleswig-Holsteinischen Komponisten (Arnold Ebel, R. Rehan, Alfred Huth) sowie ein Kirchenkonzert, das die Uraufführung einer ausgezeichneten Passacaglia und Fuge op. 12 für Orgel und Orchester von Otto Jochum (Dr. Deffner) und die großartige Kantate „Jerusalem, du hochgebaute Stadt" von Kurt Thomas brachte.

Bei allen Aufführungen von Chorwerken, zu denen im vergangenen Winter bereits die „Hohe Messe" von J. S. Bach sowie das Weihnachtsmysterium von Ph. Wolfrum gehörten, wirkte es sich sehr günstig aus, daß Fritz Stein nicht nur seinen starken Oratorienvereinschor zur Verfügung hatte, sondern daß er auch Leiter des Kieler Lehrergesangvereins ist. Außer seiner Mitwirkung bei allen Chorkonzerten trat dieser letztere mit zwei eigenen Abonnementskonzerten hervor, in denen insbesondere auch die neuere Literatur für Männergesang Berücksichtigung fand (Lendvai, J. Haas, Graener, Woyrsch, Sekles, R. Strauß).

Der a cappella-Chor des Oratorienvereins begeisterte in besonderen Liederabenden durch zahlreiche a cappella-Chöre von Brahms, vermochte aber nicht — trotz zweimaliger Darbietung am gleichen Abend — für Armin Knabs dünnblütigen und musikalisch zerquälten „Zeitkranz" Boden zu gewinnen.

Äußerst lebhafter Beachtung kann sich seit dem Tage seiner Gründung (bzw. Neugründung nach mehreren hundert Jahren) das Collegium musicum der Universität erfreuen, das überraschend fähige werdende Musiker zu öffentlicher Musikpflege zusammenführt. In zahlreichen kammermusikalischen Vortragsabenden wird hier in einleitendem Wort und ausführender Tat sehr Wesentliches beigetragen zur Vertiefung und Ausarbeitung bodenständigen Musik-Interesses und genußergänzenden Wissens. Das weitgesteckte Arbeitsfeld erstreckt sich von „Alter Musik" (Vivaldi, Böhm, Rameau, Scarlatti, zahlreiche Kammermusik von Bach) zu neuer (Reger, Kaminski, Kurt Thomas) und neuester Musik (Honegger, Auric, Milhaud, Strawinski). Durch Erwerb eines Cembalos seitens des Musikwissenschaftlichen Instituts ist die klanglich stilgemäße Wiedergabe der alten Musik gefördert. Als ein Kuriosum, leider in der Wirkung unzulänglich infolge von mancherlei Tücken des Objekts, sei ein Abend erwähnt, in dem Prof. Dr. Max Seiffert, Berlin, durch Vortrag, Lichtbild und Musik (in originaler Besetzung) „Niederländische Bildmotetten um Sechzehnhundert" mit dem Collegium musicum zur Kenntnis brachte.

Abschließend ist festzustellen, daß dieser Bericht sich nur mit einem Ausschnitt des Kieler Musiklebens 1929/30 befaßt, demjenigen nämlich, der in Fritz Stein seinen zentralen Leiter und Anreger besitzt. Es ist freilich der weitaus größere „Ausschnitt" aus dem Gesamten. Sonst müßte unter mancherlei anderem noch auf die immer stark besuchten Sonntagskammermusiken des „Kieler Streichquartetts" (wertvollste Programme!) hingewiesen werden, welches aus den Konzertmeistern des Städtischen Orchesters besteht.

Wie eine vernichtende Hiobsbotschaft platzte in das lebhafte und blühende Musikleben der Stadt der Beschluß der Stadtverordnetenversammlung hinein: Kündigung des Städtischen Orchesters zum 1. April 1931! Man kann sich einstweilen noch kein Bild davon machen, was dann werden soll. Kiel als Provinzialhauptstadt und als kultureller Brückenkopf nach Skandinavien hin würde durch Wegfall der großen Konzerte und der Oper jedenfalls eine nicht wieder gut zu machende Einbuße erleiden, die über die Provinz hinaus auch die skandinavischen Kulturbeziehungen des Reichs empfindlich beeinträchtigen. Videant Consules! Paul Becker.

WIESBADEN. Es sind hauptsächlich drei Kunststätten, in denen sich unser Wiesbadener Musikleben abspielt: Kurhaus, Staatstheater und Kasino. Kurhaus und Theater haben jedes sein eigenes, virtuos geschultes Orchester. Im Theater führen Erich Böhlke, Dr. Zulauf und Dr. Tanner das Szepter; im Kurhaus: GMD. Karl Schuricht,

und für die Unterhaltungskonzerte — einige hundert im Jahr — Musikdirektor H. Irmer oder einer der Konzertmeister. Daneben gibts noch zwei bis drei Privat-Orchester, die auch eine Anzahl öffentlicher Konzerte absolvieren, und eine Unzahl von Männerchören, — ein Gebiet, auf dem übrigens meist vortrefflich musiziert und konzertiert wird, da es hier am Rhein an frischen Sangeskehlen nicht fehlt! Was aber ist von alledem für auswärtige Leser von stärkerem Interesse? Nun, das „Wiesbadener Kurhaus" kennt am Ende jeder — wenn auch nur vom Hören-sagen; und der Dirigent Karl Schuricht hat sich auch auswärts bereits rühmlich bekannt gemacht: die scharf konzentrierte Art seiner Battuta, seine suggestive Gestaltungskraft zwingen Spieler und — Hörer unfehlbar in Bann. Neben klassischen Werken und solchen von Brahms, Bruckner, Tschaikowsky und Strauß usw. brachte Schuricht in der zweiten Hälfte der Musiksaison auch interessante Novitäten, wie die farbenreiche, buntbewegte Ouvertüre „Weihnachten" von dem englischen, ziemlich atonal eingestellten Cyrill Scott; und die Sinfonie „Lappland" des nordischen Tondichters Peterson-Berger: 4 Sätze von landschaftlichen Schilderungen, denen zum Teil uralte Musikmotive zugrunde liegen, wie sie sich in Lappland für bestimmte Natur-Begriffe erhalten haben. Interesse erregten auch die neueren Werke für Klavier und Orchester. Zu nennen: „Sortilegi" (Hexereien) von dem Deutsch-Italiener Pick-Mangiagalli: Backhaus meisterte das Klavier, — Schuricht blieb der Orchester-Hexer; dann die „Tanzfantasien" von dem Holländer Jan van Gilse: Elly Ney spielte sie mit fortreißendem Schwung, das Orchester hatte im „Menuett", „Wiener Walzer" und „Tango" in fantastischem Wirbel mitzuschwingen! Ein neues Klavierkonzert von H. Henrich (Magdeburg), vielleicht weniger gelungen in der Konzeption, gab doch der Pianistin Grete Altstadt Gelegenheit, alle technischen und geistigen Vorzüge ihrer reifen Kunst rühmlich zu offenbaren. In einfach-sympathischen Linien bewegt sich ein Werk für Kammerorchester und Gesang: „Chinesisch-Deutsche Tages- und Jahreszeiten" (von Goethe), komponiert von Hugo Leichtentritt, dem bekannten feinsinnigen Musikschriftsteller, der in Frl. Maria Ranzow aus Berlin eine angenehme Vertreterin der Gesangspartie mitgebracht hatte und mit ihr vom Publikum herzlich gefeiert wurde. In den, die Musiksaison abschließenden „Wiesbadener Frühlingsfestspielen" dirigierte Rich. Strauß im Kurhaus seinen „Don Juan", „Zarathustra", die „Domestica"- und die „Alpensinfonie"! Nun, mit diesem „Herrn Doktor" zu — musizieren „ist ehrenvoll und ist Gewinn". — Im Staatstheater gaben diese sogenannten „Frühlingsfestspiele" ebenfalls Gelegenheit, alle Kräfte anzuspannen. Das Hauptwerk war die Oper „Doktor Faust" von Feruccio Busoni: der Intendant-Regisseur Paul Bekker hatte für eine lebensvolle, im „Parma"-Akt höchst üppige Inszene gesorgt, und die musikalische Wiedergabe stand auf bedeutender Kunsthöhe: der Dirigent Hr. Erich Böhlke hat mit der Interpretierung dieser tiefgründigen Partitur ein Meisterstück geliefert. Er pflegt überhaupt sehr sorgfältig und gewissenhaft einzustudieren, und seiner Direktion fehlt es dann nicht an geistiger Regsamkeit. Das bewies er auch als Dirigent der „Theaterkonzerte", in denen er Werke von Mahler, Tschaikowsky, Brahms und Bruckner (V. Sinfonie) zu erfolgreichster Wiedergabe brachte. Im Verlauf der „Festspiele" im Theater dirigierte dann Rich. Strauß seine Opern „Intermezzo", „Rosenkavalier" und „Salome" — dieses Werk mit der Berliner Sängerin (Schauspielerin und Tänzerin) Rose Pauly in der Titelrolle, wurde zu einem theatralischen Ereignis ersten Ranges! Mit wärmsten Herzensanteil aber begrüßte man schließlich noch C. M. v. Webers' hier seit Jahrzehnten nicht mehr gegebene Oper „Euryanthe"; zumal in Gabriele Englerth eine „Eglantine", von feuriger Dämonik durchglüht, zur Stelle war! Auch diese Oper war von Paul Bekker sehr eindrucksvoll inszeniert; der ebenfalls recht tüchtige Kapellmeister Dr. Zulauf leitete sie mit stilistischem Verständnis.

Sei noch der „Verein der Künstler und Kunstfreunde" genannt, der im „Kasino" seine Konzert-Abende veranstaltet und für dessen seit Jahrzehnten verwöhnte Mitglieder immer noch das Beste grade gut genug ist. Hier ließen sich hören — und konnten sich sehr wohl hören lassen: Ed. Erdmann, Alma Moodie, das „Zika-Quartett", das „Guarneri-Quartett", die mit ihren Liedervortägen besonders beglückende Anny Quistorp usw. Aber auch manche einheimischen oder fremden Spielleute gaben im „Kasino" noch ihre „eigenen" Konzerte, und erst die helljauchzende Lenzesluft machte all dem Sang und Klang für diesmal ein Ende.

O. D.

AUSLAND.

KOPENHAGEN. Der unbedingt größte Erfolg — ja, man kann sagen Sensation! — war „Die Fledermaus", die, früher hier natürlich wohlbekannt durch hübsche und gemütvolle Aufführungen auf kleineren Bühnen, kürzlich ganz reizvoll im Scala-Theater einstudiert und dirigiert von Erich Korngold, jetzt in der Inszenierung von Max Reinhardt ihren Einzug in das „kgl." Theater hielt. Ob sie hier ganz paßte, ob

die Reinhardtsche Maske geschmackvoll im Geiste der lieblichen und leicht beschwingten und humorvollen Musik war, ob er nicht den schwachen Text noch breiter getreten hatte und ob die Zusätze aus anderen Straußschen Werken (an sich ganz überflüssig!), welche bei uns jedenfalls meistens vom Klavier begleitet wurden, nicht das Ganze in die Sphäre des Kinos herabzog — alles das mag dahingestellt werden, ist aber an und für sich gleichgültig, denn das große Publikum, welches Abend für Abend das Haus — zum Teil zu doppelten Preisen — füllte, war entzückt, ja ganz außer sich. Für die mit der abgeschlossenen Saison zurückgetretene Direktion wurde Johann Strauß' alter „Schlager" also ein flotter Abgang. Mit dieser Saison war es also auch Schluß mit der alten „Einheitsbühne" des kgl. Theaters. Von jetzt ab sollen Oper mit Ballett vom Schauspiel, das ein ganz neues, im Verein mit der Staatsradiophonie gebautes Haus — Nachbar der alten Bühne — bekommen wird, getrennt sein. Und gleichzeitig wird der Zuschuß zu dieser sog. „Doppel-Bühne" fixiert, während früher jedwedes Defizit vom Staat bezahlt wurde. Die Direktion dieser „Doppel-Bühne" ist dem als Schauspieler bekannten Adam Paulsen übertragen, der wieder die Oper und das Ballett dem noch jungen — Klavierspieler V. Schidler in die Hände gelegt hat. Was sonst in der abgeschlossenen Saison aufgeführt wurde, waren zwar für Kopenhagen „Neuheiten", sonst aber wohlbekannte Sachen. Am besten gelang Verdis „Don Carlos" unter E. Tangos Gastleitung, sonst noch außer der „Fledermaus" die „Verkaufte Braut", die, wohl nicht ganz stilvoll vorgeführt, nicht den der herrlichen Musik gebührenden Erfolg hatte, und endlich „Manon Lescaut" von dem hier immer vorgezogenen Puccini. In dieser Oper gastierte glücklich Hislop, in der „Walküre" unser Landsmann Melchior. Es steht hier wie in Deutschland immer ziemlich schlecht mit dem Konzertbesuch. Doch scheinen die Sommerveranstaltungen im großen Konzertsaal Tivolis ganz annehmbar zu ziehen. Fast volle Häuser hatten dort jedenfalls Henri Marteau (mit einem herrlich gespielten Mozart-Konzert), Mdme. Ch. Cahier, Berta Morena, Bérény mit seinem „Zigeuner-Orchester", unsere eigene, ganz junge, aber talentierte, in Paris erzogene Pianistin France Ellegaard, und selbst das bisher unbekannte „Berliner Polizei-Orchester" konnte sich eines guten Besuchs erfreuen. Im Konzert-Palais hatte früher Fr. Schalk an der Spitze der Kgl. Kapelle mit Bruckner und Beethoven einen sehr glücklichen und höchst geschätzten Abend. Gleichfalls Leo Blech im Studio der Radiophonie. Von anderen Orchester-Konzerten seien hervorgehoben: zwei Symphonische Abende, dirigiert (der letzte davon mit entschiedenem Glück) von Hye-Knücken, der eben bei der Neuordnung des Kgl. Theaters von dort als Kapellmeister zurücktrat, eine neue, talentvolle, die großen Rahmen doch nicht ganz ausfüllende Sinfonie vom noch jungen Finn Höffding, die beiden Abende der Pariser „Garde republicaine", die sehr gefeiert wurde und besonders anziehendes Bläserspiel aufwies, die Vorführung von „Damnation de Faust" (Berlioz) unter A. Rachlov — wogegen zwei „Jazz-Orchester"-Abende, der letzte unter dem so zu nennenden musikalischen Klown Jack Hylton, geradezu gegen das ehrenwerte Konzertlokal protestierten. Telmanyi führte mit seinem „Kammerorchester" Werke von Jörgen Bentzen und Carl Nielsen u. a. auf, und Hindemith in „Neue Musik" ohne eindringlichen Erfolg seine eigenen Werke; eine „neue" Sinfonie des Russen Sczostakowicz enttäuschte ziemlich. Mit Vergnügen lernte man das Damen-Bentz-Quartett aus Berlin kennen. Die „Kapellmatinées" für Bläser zeichneten sich wieder durch Programmwahl und Ausführungen aus. Der treffliche „Palestrina-Chor" (unter M. Wöldike) brachte die Uraufführungen von gewichtigen, eigenartig und ernsthaft geprägten „Motetten" von Carl Nielsen. Den größten solistischen Erfolg hatten wohl eigentlich die beiden ältesten, aber noch immer rüstigen Klaviermeister Rosenthal und Godowsky, aber auch Friedmann und Borowsky wurden hier wieder einmal stark gefeiert. Mit aller Ehre behauptete sich der „Kieler Oratorienchor" unter Fritz Stein, der u. a. eine Messe von Kurt Thomas (im Stil etwas schwankend) mit hervorragender Tüchtigkeit ausführte. — Ganz ausnahmsweise hat sich eine Privatbühne an eine Opernaufführung gewagt. Das „Neue Theater" führte die „Dreigroschen-Oper" Kurt Weills in sehr respektabler Weise auf. Der herbe Text und die bizarre, parodistische Musik konnte aber ein größeres Publikum nicht fesseln oder überzeugen.

Will. Behrend.

PARIS. Die Weihnachtszeit stand im Zeichen einiger deutscher Dirigenten. Abendroth (Köln) leitete mit Schwung das „Orchestre symphonique" und interessierte besonders mit der hier wenig bekannten „Böcklin-Suite" von Max Reger, dessen Werke jetzt öfters auf den Konzertprogrammen erscheinen (sogar eine echt französische Kammermusikvereinigung von Gebr. Pasquier spielte neulich sehr wirkungsvoll ein Streichtrio des deutschen Meisters!). — Herm. Scherchen hatte weniger Glück. Die von ihm

propagandierte „Symphonie“ von Butting (Berlin) rief große Entrüſtung hervor. Nach dem dritten Satz ertönten laute Pfiffe, man ſchrie: „genug!“ — die atonale „Tonkunſt“ findet eben in Paris keinen Anklang. Man muß ſich auch wundern, daß ein ſo bedeutender deutſcher Dirigent ſich nicht die Ehrenaufgabe ſtellt, anſtatt ſolcher Experimente, die hieſigen Muſikkreiſe mit einer der hier noch nicht aufgeführten Sinfonien von Bruckner bekannt zu machen. — Eine Woche darauf rehabilitierte ſich Scherchen mit der grandioſen Aufführung der „Kunſt der Fuge“ von J. S. Bach in der Bearbeitung von Graeſer. Es war eine glorreiche Seite in der Geſchichte der deutſchen Kunſt im Ausland! Für Paris beſonders geeignet, da in der Hauptſtadt Frankreichs ein wahrer Bachkultus entſtanden iſt: allein im Dezember hörten wir je zwei Mal die „Johannespaſſion“ (unter Guſtave Bret, in der „Société J. S. Bach“) und die „H-moll-Meſſe“ bei Réné-Baton (Pasdeloup-Konzerte). Trotz der bevorſtehenden Feiertage kam das Publikum in Strömen und feierte die Dirigenten außerordentlich. — Auch Franz Schalk, der von den Gaſtſpielen der Wiener Oper noch in beſter Erinnerung ſtehende Kapellmeiſter, leitete ein Sinfonie-Konzert und führte u. a. Fragmente aus der „Notre-Dame de Paris“ von Franz Schmidt (Wien) auf, einer aus dem Jahre 1914 ſtammenden Oper: ausgeſprochene Bühnenmuſik! — Ansermet kam wieder aus Genf, konnte aber auch dieſes Jahr die Pariſer nicht erwärmen. Es fehlt ihm dazu jede autoritative Darſtellung, er verliert ſich in Einzelheiten, ohne dabei irgendwelche Neugeſtaltung des Stoffes zu gewinnen, kurz, man wird durch ſein Dirigieren keinesfalls hingeriſſen. Am beſten gelingen ihm die Ultramodernen, auch gilt Ansermet als beſter Interpret von Strawinsky. Mit dem gefeierten Komponiſten am Flügel, brachte er deſſen neueſtes „Capriccio“ zur Uraufführung. Man ſtaunte über die Wandlungen, die Strawinsky in ſeiner Schaffenszeit durchgemacht hat. Ein Klavierwerk, das zum Teil mit Chopin'- und Liſzt'ſcher Fingertechnik ausgerüſtet iſt und auch beſtimmte Annäherung alter und neuer Melodik in ſich birgt — eine rhapſodiſche Form mit einem ziemlich banalen Schluß. Die Verehrer des ruſſiſchen Tondichters waren begeiſtert ohne ſich Rechenſchaft darüber abzulegen, daß der neue Strawinsky einer Totalität des Gegebenen, gegenüber den früheren Werken, eigentlich entbehrt. — Prokofieff ſchreibt für Klavier eigenartiger. Er ſpielte, bei Lamoureux, als ausgezeichneter Pianiſt ſein drittes Klavierkonzert ſehr rhythmiſiert und gewandt. Anläßlich dieſes „Prokofieff-Feſtes“ erklang zum erſten Male das im vorigen Oktober vollendete „Orcheſter-Divertimento“ ziemlich farblos. Dieſe Kompoſition des hier ſehr geſchätzten Ruſſen hält keinen Vergleich mit der lebensfrohen Suite „Amour de 3 oranges“ aus. — Der Beethoven-Sonatenabend von Buſch und Serkin machte keinen einheitlichen Eindruck. Die Verſchiedenheit der Temperamente der beiden Künſtler ließ nicht das ideale Ganze entſtehen, das man ſeinerzeit bei Pugno und Ysaye ſo ſehr bewundern konnte. Es gab immerhin ſehr ſchöne Momente, nur war den Pariſern die moderne „rein ſachliche“ Beethoven-Auffaſſung noch fremd. — Das Wiener Koliſch-Quartett ſpielte wieder drei Abende hindurch auswendig, diesmal viel ſicherer als bei dem erſten Auftreten, vor einem Jahre. Man war über dieſe Leiſtung, beſonders bei Bartok und Schönberg, ſprachlos, ſtritt aber über die Möglichkeit dieſer Quartette in einer Reihe mit Beethoven Op. 132, ſowie Mozart und Schumann, hören zu können: für den Zuhörer eine zu große Forderung der Gemütsumſtellung!

Von den zahlreichen Pianiſten fiel der hochkultivierte Nikolai Orloff auf, deſſen Spiel ſich eher für einen intimen Kreis eignet, als für einen Rieſenſaal, wo die Feinheiten des Anſchlages verloren gehen. Den Namen: Alexandre Uninſky wird man ſich merken müſſen. Er hat ſchon, trotz ſeiner jungen Jahre, eine faſt unfehlbare Technik, ſchönen Anſchlag und viel Verſtändnis für muſikaliſche Linienführung — ein vielverſprechendes Talent! —

Die bereits im Jahre 1901 von Henri Caſadeſus gegründete „Geſellſchaft alter Inſtrumente“ gibt alljährlich in Paris einige bemerkenswerte Abende. Es wird meiſtens auf den Originalinſtrumenten mit vollkommener techniſcher Beherrſchung in einem ſelten ausgeglichenen Enſemble muſiziert — die Kultur des Tones wird von dieſer echten Muſikerfamilie ganz beſonders gepflegt: Marius Caſadeſus ſpielt auf ſeinem Quinton mit hervorragend weichem Strich. In ihrem Abſchiedskonzert, vor der Abreiſe nach Amerika, führte dieſe Vereinigung manche unbekannte Werke, wie ein Divertimento von Benincori, „Landesfreuden“ von Clement, ferner Borghi's Duo und Sacchini's Rondo, zum erſten Male in Paris erfolgreich auf. — Wanda Landowska, deren Clavecinſpiel ſtets ein ungetrübter Genuß iſt, intereſſierte das große Auditorium ihres dritten hiſtoriſchen Konzertes mit dem äußerſt plaſtiſch geprägten „Kampf David's gegen Goliath“ von Kuhnau in hohem Maße. Bei Poulet ließ W. Landowska, im Verein mit Iſabella Neaf und Ruggero Gerlin (aus der Clavecinſchule

St. Leu), das d-moll-Konzert von Joh. Seb. Bach, in der Originalfassung für 3 Clavecins, wundervoll ertönen. A. v. R.

PRAG. (Ur- und Erstaufführungen.) Das Prager Deutsche Theater brachte anfangs Juni die Oper „Kranwit" von dem sudetendeutschen Tonsetzer und Lektor für Musiktheorie an der Prager deutschen Universität Dr. Theodor Veidl zur Uraufführung. Diese Oper ist Veidls dritte Arbeit auf dem Gebiete der Oper; zwei Operneinakter, „Ländliches Liebesorakel" und „Die Geschwister", erlebten vor Jahren in Teplitz ihre Uraufführung. Auch als beachtenswerter Schöpfer sinfonischer Musik war Veidl bereits erfolgreich; eine große programmlose Sinfonie in G-dur wurde seinerzeit in Prag aus der Taufe gehoben. Die dreiaktige Oper „Kranwit" ist eine Märchenoper; und zwar tragischen Textinhaltes und lyrischen musikalischen Charakters. Ihr Textdichter ist der deutschböhmische Dichter Hans Watzlik, der in der Form des dramatisierten Märchens „Kranwit" die Tragik der Häßlichkeit behandelt. Watzliks „Kranwit"-Märchen ist eine Variante des Heine'schen Gedichtes „Es war ein alter König". Der alte König wurde zu einem häßlichen umgeformt, die Stelle des Pagen vertritt der Narr des Königs. Die junge, blühend schöne Köhlertochter Ruoda, vom König zur Gemahlin gewählt, hat den tragischen Konflikt zu bestehen, der ihr aufgebürdet wird, als sie den königlichen Gemahl als alten, häßlichen und buckligen Mann kennen lernt und in seinem Narren das Ideal eines schönen, begehrenswerten Jünglings. Letzterer bleibt Sieger, trotzdem des Königs edle Eigenschaften und geistige Vorzüge seine Häßlichkeit wettmachen könnten; denn das Naturkind Ruoda folgt schließlich doch seinen natürlichen Neigungen, die vor der Häßlichkeit zittern und der Schönheit und Jugend erliegen. Das Ende des Märchens ist aber nicht der sühnende Tod der beiden jungen Liebenden, sondern der freiwillige Lebensabschied des armen krüppelhaften Königs. Der Name des Königs „Kranwit" ist übrigens bei Watzlik an sich schon Symbol; denn unter Kranwit versteht der Böhmerwäldler den verkrüppelten Wachholderstrauch. Veidls Musik zur Oper „Kranwit" betont vor allem das Lyrische. Im Mittelpunkte der lyrischen Musik steht Ruoda, das Waldkind und erotische Objekt des Königs und seines Narren. Ihr hat Veidl die schönsten und gefühlsreichsten Nummern der Oper übertragen. Insbesondere im zweiten Akt, in dem eine schöne und duftende lyrische Blüte neben der anderen steht. Dieser Akt ist auch der stilistisch geschlossenste und in der Stimmung konzentrierteste. Neben dem lyrischen Element herrscht in Veidls Oper auch auffallend das volkstümliche; viele Melodien verraten ihren volksliedmäßigen Ursprung. Daher kommt es, daß Veidl ohne weiteres auch direkt strophenmäßige Lieder in seine Oper hineinkomponiert hat, die nebenbei durch wundervolle Variiertheit des instrumentalen Gewandes und der Ornamentik der Begleitung ausgezeichnet sind. In der bewußten Verwendung volkstümlicher Musikelemente erinnert Veidl stark an Gustav Mahler, aber auch an die modernen tschechischen Tonsetzer, die auf dem kräftigen Boden der Volksmusik ihre stärksten und sichersten Wirkungen suchen und finden. Die Verwendung volkstümlicher Musikelemente beweist schließlich, daß Veidls Musik durchaus konservativer Natur ist und sich von atonalen Exzessen freihält. Instrumental nähert sich Veidl der realistischen und farbenfrohen Art Schrekers. Für den Erfolg dieser sicher überzeugenden Oper wäre es gut, die etwas gar zu breit angelegte Exposition des ersten Aktes von überflüssigen Figuren und Auftritten zu befreien und auf eine oder zwei Szenen zusammen zu drängen. Die Aufführung des neuen Werkes durch den ersten Kapellmeister Dr. Robert Kolisko hatte beachtliche künstlerische Höhe und brachte dem Komponisten einen starken und herzlichen Erfolg.

An bemerkenswerten Musikereignissen ist in Prag nie Mangel, weil hier zwei Musikzentren des Staates, jenes der deutschen und das der tschechischen Tonkunst, in ständigem künstlerischem Wettbewerb miteinander stehen. Aber der Überfluß an künstlerischen Darbietungen hat auch bei uns zur Übersättigung des Publikums geführt; der Besuch der Konzertsäle und Opernhäuser läßt selbst bei den bedeutendsten Veranstaltungen alles zu wünschen übrig. In einem Konzerte der Prager deutschen Max Reger-Gesellschaft wurde durch den Straube-Schüler und Professor der Prager Deutschen Musikakademie Kurt Utz ein Choralvorspiel („Da uns Christus geboren ward ...") von dem sudetendeutschen Tonsetzer Fidelio Finke zur Uraufführung gebracht, eine Komposition, die stilistisch und klanglich ihrem Charakter als stimmungsvorbereitendes Orgelstück vorbildlich Rechnung trägt und in Form und Ausdruck Bach'schen Geist offenbart. In dem letzten Konzerte, das die Redaktion der Prager musikpädagogischen Blätter „Der Auftakt" zur Propagierung moderner Musik veranstaltet hatte, gab es mehrere Kammermusikwerke als Ur- und Erstaufführungen zu hören. Als der reifste und profilierteste Tonsetzer erwies sich hierbei der Russe Dimitri Melkich, von dem ein dreisätziges Trio für Oboe, Klarinette und Fagott gespielt

wurde, ein romantisch geartetes Werk von schwermütiger bukolischer Färbung, das sich nur im scherzomäßigen Mittelsatze atonal gebärdet. Gesucht in den Klangwirkungen war ein groteskes Capriccio für Klavier von dem Wiener Komponisten Karl Wiener. Einen beachtenswerten jungen sudetendeutschen Tonsetzer lernte man in dem Bodenbacher Erhard Michel kennen, der eine Reihe origineller, im Ausdrucke treffender, aber sehr kurzatmiger Improvisationen für Klavier vorspielte. Friederike Schwarz, die heimische, aus der Schule der Prager Deutschen Musikakademie hervorgegangene Pianistin und Komponistin, trug ihre neue dreisätzige Klavier-Sonate in d-moll vor, ein Opus, das satztechnisch und in der Form gediegenes Können, aber (namentlich im langsamen Mittelsatz) Mangel an richtiger Invention verrät. Sehr apart in ihrer primitiven, Terzen und Sexten bevorzugenden Satzweise und originell in der rhythmischen Gestaltung zeigten sich die Tänze elegischen und fröhlichen Charakters für zwei Flöten von dem in Griechenland lebenden Deutschmährer Felix Petyrek. Interessante kammermusikalische Neuheiten vermittelte auch ein Konzert des Prager Tschechischen Vereines für moderne Musik, Kammermusikkompositionen, die ihre Entstehung der bekannten amerikanischen Kunstförderin Mrs. Coolidge verdanken. Unter den Werken befand sich ein aufhorchenmachendes Quintett des zeitgenössischen tschechischen Komponisten Bohuslav Martinu, ein originelles, aber in der Form noch unklares Sextett „Divertissement grotesque" von einem noch völlig unbekannten Tonsetzer namens Josef Hüttel, ein klanglich apartes Trio von Albert Roussel und eine sehr zahm anmutende Cello-Sonate von Alfredo Casella. Der Professor des Klavierspieles an der Prager Deutschen Musikakademie Josef Langer spielte in seinem Klavierabend als Erstaufführung für Prag eine dreisätzige Klavier-Sonate von dem russischen Neutöner Igor Strawinski, ein Werk, das in der thematischen Gestaltung und im formalen Aufbau der neuklassischen Richtung huldigt, im Mittelsatze aber mehr gegen als für das Klavier geschrieben ist. Für die neue Liedkunst hatte sich der Prager deutsche Konzertsänger Prof. Dr. Ehm eingesetzt. Sein Programm enthielt Lieder von Wolfgang Kummer, einem ehrgeizigen Kunstdilettanten aus Brüx, dann Lieder von einem neuen Wiener Tonsetzer namens Philipp Schoeller, ferner von dem Nürnberger Hans Schröck und schließlich Lieder von dem diesjährigen Inhaber des deutschen tschechoslowakischen Staatspreises für Musik Dr. Theodor Veidl, durchwegs Lieder, die stimmungsschön und teilweise auch recht wirksam sind, ohne bedeutend zu sein; Liedlyrik, die ihren Ausgang von Hugo Wolf und Richard Strauß nimmt und diese Vorbilder mehr nachempfindet als im modernen Sinne weiterführt. Die bedeutendste Neuheit im Konzertsaale überhaupt war das Konzert für Bratsche und Orchester (ohne Violinen) von dem deutschen Neutöner Paul Hindemith, das Georg Szell im Ersten Philharmonischen Konzert des Deutschen Theaters zur Erstaufführung brachte. Der Komponist spielte es selbst; mit unerhörter technischer Selbstverständlichkeit und schönem Ton. Ferner sei erwähnt, daß der schottische Meisterpianist Fr. Lamond sechs Beethoven-Klavierabende gab, bei denen er sämtliche Sonaten des Meister und noch etliche Variationen und andere Klavierwerke mit idealer nachschaffender Künstlerschaft spielte, daß der 70. Geburtstag des Nestors der tschechischen Tonsetzer J. B. Foerster durch eine Reihe von Festkonzerten (neben einem Opernzyklus im Tschechischen Nationaltheater) begangen wurde.

Auf dem Gebiete der Oper war das bemerkenswerteste Ereignis die Erstaufführung dreier moderner Kurz-Opern am Deutschen Theater: Tochs „Prinzessin auf der Erbse", Hindemiths „Hin und zurück" und Kreneks „Schwergewicht", Werke, die als Versuche zur Auffindung eines neuen Opern-Buffostiles größte Beachtung verdienen und die auch tatsächlich die beabsichtigte heitere Wirkung beim Publikum erzielten. Kapellmeister Max Rudolf hatte ihre musikalische Durchführung mit Sorgfalt bewirkt, hätte aber mehr Rhythmus und Tempo anwenden können. In den Hauptrollen ragten Herr Hagen (Bariton) und Frl. Melan (Sopran) hervor. Weniger glücklich war an diesem Theater eine Neueinstudierung der Spieloper „Wenn ich König wär'" von Adolphe Adam, weil die Hauptbedingung glänzender Solisten fehlte. Außerordentlich hohes künstlerisches Niveau hatte dagegen eine Neuaufführung in völlig neuer szenischer Aufmachung des „Don Juan" von W. A. Mozart im Tschechischen Nationaltheater unter Opernchef Ottokar Ostrčil.

Mozarts tonkünstlerisches Schaffen ist durch die Opern „Don Juan" und „Titus" mit der Prager Theatergeschichte so eng verknüpft, daß die Uraufführung der deutschen Bearbeitung einer seiner italienischen Jugendopern durch das Prager Deutsche Theater begreiflich ist. Die dreiaktige Oper „Lucius Sulla" ist die künstlerische Frucht der zweiten italienischen Reise des sechzehnjährigen Mozart. Der Karlsruher Kapellmeister und Mozartforscher Anton Rudolph hat sich der Aufgabe unterzogen, die Oper nach mehr als 150 Jahren für die deutsche Bühne zu bearbeiten; ihre Uraufführung in dieser neuen Fassung fand im Neuen Deutschen Theater statt. Der Gesamteindruck, den das Werk bei sei-

ner deutschen Uraufführung in Prag auslöste, war leider nicht überwältigend, auch nicht allzu mozartisch, so daß man der Ansicht zuneigt, daß die Mühe um die Wiedererweckung sich kaum gelohnt hat. Mozart'schen Geist trägt das Werk nur in einzelnen Ansätzen der Melodiebildung. Rhythmisch und in der formalen Gestaltung aber ist die Musik zu „Lucius Sulla" allzu einförmig; und in der Instrumentation ist sie uninteressant. Das Überwuchern der Rezitative drückt nicht nur auf die Wirkung der eigentlichen Arien und Ensembles, sondern hemmt auch den dramatischen Fluß der Musik und Handlung. Außerdem besitzt das Prager Deutsche Theater dermalen keine einzige Stimme, die dem Bravourstile italienischer Opern von der Art des „Lucius Sulla" gerecht zu werden vermag. Musikalischer Bereiter und Leiter dieser späten deutschen Mozart-Uraufführung war Kapellmeister Max Rudolf. Das Publikum stand der musikalischen Ausgrabung mit Respekt gegenüber. E. J.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Die Staatliche Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin veranstaltet am 15./16. November für die Neue Schützgesellschaft (Vorsitzende H. J. Moser und O. Richter) ein Heinrich Schütz-Fest. Vorgesehen sind ein Eröffnungskonzert mit weltlichen Werken von Schütz und Schein (gest. 19. Nov. 1630), eine katholische Vesper mit Werken von Schütz und seinen venezianischen Lehrern, ein Motettenkonzert in der Nikolaikirche, ein Festgottesdienst in der Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche, ein Festvortrag von Prof. Moser mit instrumentaler Kammermusik der Schüler von Schütz, ein Schlußkonzert in der Marienkirche mit zwei- bis vierchörigen Werken von Schütz und Orgelwerken seiner Zeitgenossen. Ausführende sind die Chöre der Akademie (Prof. H. Martens, Prof. L. Heß), das Collegium musicum instrumentale (H. Diener), der Kammerchor Caecilia (P. Kalt), die Evangelische Bachvereinigung (Prof. W. Reimann), der Chor der Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche (Prof. F. Heitmann); Orgel: Prof. Heitmann, Prof. Sittard; Gesangssolisten sind Lehrer und Schüler der Akademie. Kartenanmeldung (Abonnement einschl. Fest- und Programmbuch 10 RM.) nimmt das Sekretariat der Akademie, Charlottenburg 5, entgegen.

Das 2. Coburger Kammermusikfest ist gesichert und findet am 9., 10. und 11. Mai 1931 und zwar wieder im Riesensaal der Ehrenburg (ehemalige Winterresidenz der Coburger Herzöge) statt. Das Havemann-Quartett aus Berlin und eine größere Anzahl zeitgenössischer Tondichter erscheinen mit Uraufführungen. Am Sonntag, den 10. Mai findet in diesem Rahmen die Uraufführung einer Oper im Coburger Landestheater statt. Die örtliche Leitung liegt in Händen des Hofkapellmeisters C. Fichter. Dr. Tr.

Der Göttinger Festspielausschuß hat am Schlusse der heurigen Aufführungen beschlossen, die Festspiele auch im nächsten Jahre weiterzuführen, und zwar sind vorgesehen: eine Oper von Händel, eine von dem alten Engländer Purcell und eine moderne Oper sowie ein Schauspiel, das wieder von Göttinger Laienspielern bestritten werden soll. Um den Bestand der Festspiele auch für die Zukunft zu sichern, ist beabsichtigt, mit ihren Freunden eine Festspielgemeinde zu gründen.

In der Zeit vom 19. bis 24. Mai 1931 findet in Görlitz unter der Leitung der Herren Dr. Wilhelm Furtwängler und Prof. Dr. Georg Dohrn das 21. Schlesische Musikfest statt.

Mit der Hauptversammlung des „Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer", die vom 2. bis 7. Oktober 1930 in Dresden stattfindet, ist eine Reihe von Festkonzerten verbunden, die von der Generalintendanz und dem Rat der Stadt Dresden gemeinsam mit dem „Reichsverband" durchgeführt werden. Die Staatsoper bringt unter GMD. Fritz Busch die Uraufführung einer Oper von Othmar Schoeck. Außerdem bringt Fritz Busch in einem Konzert der Staatskapelle Werke von Max Trapp, Bernhard Sekles, Karol Rathaus, K. von Wolfurt. Ein zweites Orchesterkonzert unter GMD. Paul Scheinpflug enthält Werke von Butting, Trantow, Schönberg, Wolfg. Jacobi Karl Wiener, J. G. Mraczek. In zwei Kammermusikkonzerten werden neue Werke aufgeführt von Karl Schäfer, Eberhard Wenzel, Max Ettinger, Karl Vollmer, Georg Schumann, Josef Suder, E. L. von Knorr, Oscar Guttmann, Herm. Durra, Kurt Schubert, Hermann Heiß und Theodor Blumer. Auch die Kirchenmusik wird auf der Tagung besonders berücksichtigt.

Das Frankfurter Opernhaus feiert sein 50jähriges Bestehen vom 10. bis 16. Oktober mit einer Festwoche. Es werden markanteste Werke des deutschen Operntheaters zur Aufführung gelangen. Außer Hans Wilhelm Steinberg ist ein Gastspiel prominenter deutscher Kapellmeister, die seinerzeit führende Persönlichkeiten im Frankfurter Musikleben waren, in Aussicht genommen.

Die amerikanische Mäzenin Mrs. Coolidge, die sich in hervorragender Weise um die Pflege

der Kammermusik und besonders um die Förderung der zeitgenössischen Musik in den Vereinigten Staaten verdient macht, veranstaltet vom 12. bis 16. Oktober in Chicago wieder ein großes Kammermusikfest, zu dem ein Publikum von 12 000 Köpfen geladen wird. Außer Werken von Altitalienern, von Bach, Mozart und Beethoven kommen bei diesem Fest Werke der Zeitgenossen: Paul Hindemith (Deutschland), Frank Bridge und Arnold Bax (England), Francesco Malipiero, Ildebrando Pizzetti und Mario Castelnuovo (Italien), Theodor Szanto (Ungarn), Albert Roussell (Frankreich), Conrad Beck (Schweiz), Charles Loeffler, Gustav Strube, Carlos Salzedo, F. A. Stock (Amerika) und Jaroslav Kricka (Tschechoslowakei) zur Aufführung. Von Hindemith wird außer der Sonatine in Kanonform für 2 Flöten aus op. 31 die Kantate „Die Serenaden" op. 35 sowie das neue Konzert für Klavier und Kammerorchester aufgeführt. Das Kammerorchester dirigiert Hugo Kortschak. Unter den Mitwirkenden befinden sich das Brosa-Quartett (London) und die Pianistin Emma Lübbecke-Job (Frankfurt).

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Nach den neuesten Angaben in der „Deutschen Sängerbundeszeitung" zählt der Bund nunmehr 16 103 Vereine mit 573 538 singenden Mitgliedern gegenüber 15 715 Vereinen mit 582 120 Sängern am 1. Januar 1929. Zum ersten Male seit vielen Jahren ist die Aufwärtsbewegung des DSB. unterbrochen worden durch einen allerdings minimalen Rückgang an Sängern, während bezeichnenderweise die Zahl der Vereine gestiegen ist. Von einem Rückgang der Bewegung kann also nicht gesprochen werden.

Der Berliner Lehrergesangverein konnte am 24. September auf sein 50jähriges Bestehen zurückblicken.

Eine Max Reger-Vereinigung hat sich in Köln unter der Führung des Pianisten Willi Jinkertz, langjährigen Konzertpartners Max Regers, gebildet. Es gehören dazu noch: Walter Trienes (Klavier), Lotte Hellwig-Josten (Geige) und Gisela Derpsch (Sopran).

Mit dem Sitz in Berlin hat sich eine „Gesellschaft zur Erforschung der Musik des Orients" gebildet. Ihre Ziele sind Unterstützung und Ausrüstung von Forschungsreisen, die Erfassung der Praxis des Orients und anderer außereuropäischer Gebiete mit den exaktesten Methoden (phonographische Registrierung u. a.) und ihre wissenschaftliche Auswertung. Diese soll erfolgen in Gestalt von Vorträgen, zu denen die Mitglieder jährlich mehrere Male geladen werden, und von Publikationen, die zwanglos erscheinen werden. Bei der ersten Veranstaltung sprach Dr. Robert Lachmann über „Musikalische Forschungsaufgaben im vorderen Orient". Im Anschluß daran wurden von Musikern aus Tunis Proben städtischer Musik aus Tunesien und Ägypten vorgelegt. Der Vorstand besteht aus Prof. Dr. Joh. Wolf, Leo Kestenberg, Gg. Schünemann.

KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Zum Leiter der Evangelischen Schule für Volksmusik und der damit verbundenen Berliner Kirchenmusikschule als Nachfolger von Fritz Reusch ist Gerhard Schwarz, der Organist der Neuen Kirche am Gendarmenmarkt, berufen worden.

Als zehnte Zweiggründung der Mary-Wigman-Schule in Dresden wird in Hannover eine Wigman-Schule für tänzerische und gymnastische Berufs- und Laienausbildung eingerichtet, die am 1. September eröffnet wurde. Mit der Leitung ist eine Assistentin Mary Wigmans, Tonia Woytek, beauftragt worden.

Das Collegium musicum der Universität Greifswald unter Leitung von Privatdozent Dr. Hans Engel stattete dem durch Privatdozent Dr. Erich Schenk in Rostock neugegründeten Collegium musicum am 15. Juli einen Besuch ab, bei dem ein gemeinsamer Offener Abend veranstaltet wurde. Bei diesem in der Geschichte der Collegia musica erstmaligen Versuch wurden instrumentale und vokale Werke von Eccard, Dowland, Vierdanck, Corelli, Händel aufgeführt und zwischen den Vorträgen mit den sehr zahlreichen Besuchern Volkslieder und Kanons gesungen.

Das Collegium musicum der Universität Greifswald brachte an seinem 12. Offenen Abend Werke von Dowland, Purcell, Vierdanck (aus den nunmehr erscheinenden „Denkmälern Pommerscher Musik"), Corelli, Scarlatti, J. Chr. Bach sowie eine Trompetenarie aus einer neuaufgefundenen Oper Heinickens zur Aufführung.

Die seit Jahren angestrebte planmäßige Professur für Musikwissenschaft an der Hamburgischen Universität konnte auch fürs kommende Wintersemester noch nicht durchgesetzt werden; es wurde daher dem Privatdozenten Dr. Walther Vetter von der Universität Breslau zum drittenmal die provisorische Vertretung des musikgeschichtlichen Faches in Hamburg übertragen.

Vom 29. September bis 11. Oktober findet in Berlin ein staatlicher Chormeisterkursus für Fortgeschrittene statt. Folgende Dozenten werden den Unterricht leiten: Prof. Dr. Moser und

Prof. Heß: Stimmbildung (in 2 Abteilungen), Lektor Koetsier: Sprechtechnik, Dr. Kickhefel: Stimmphysiologie, Prof. Dr. Schünemann: Musikgeschichte und -ästhetik, Studienrat Landgrebe: Chordirektion (Männerchor), Kapellmeister Rankl: Chordirektion (gemischter Chor), Musikdirektor Kittel: Chorarbeit, Erwin Lendvai: Formen des Chorgesangs, Prof. Gemeindl: Instrumentation, Prof. Prüwer: Partiturspiel und Orchesterdirigieren, Prof. Dr. Sachs: Besichtigung der Instrumenten-Sammlung. In den Fächern „Chordirektion" und „Chorarbeit" wird erstmalig versuchsweise Gelegenheit geboten, zwölf Stunden praktisches Dirigieren an zur Verfügung gestellten Männer- und gemischten Chören zu üben.

Die Musikabteilung des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht wird in den alljährlich stattgefundenen Reichsschulmusikwochen in diesem Jahr eine Pause eintreten lassen. Dafür werden örtliche musikpädagogische Tagungen veranstaltet. Das Bestreben geht dahin, diesmal Teile des Deutschen Reiches aufzusuchen, die bisher von musikpädagogischen Kongressen nicht berücksichtigt wurden. Im Herbst dieses Jahres werden zwei musikpädagogische Tagungen stattfinden: die eine in Königsberg i. Pr. vom 15. bis 18. Oktober und die andere in Saarbrücken vom 29. Oktober bis 1. November 1930. — Für die Königsberger Tagung sind als Referenten in Aussicht genommen: Univ.-Prof. Friedrich, Ministerialrat Kestenberg, Maria Leo, Prof. Martens, Akademiedirektor Prof. Dr. Moser, Oberschulrat Dr. Reicke, Studienrat Susanne Trautwein, Oberregierungsrat Wicke, Univ.-Prof. Ziesemer. — Als Abendveranstaltungen sind geplant ein Orchesterkonzert unter Hermann Scherchen, ein Konzert des Königsberger Lehrergesangvereins, ein Rundfunkkonzert unter Herm. Scherchen und eine Festoper. — Die Tagung in Saarbrücken wird versuchen, Richtlinien für die musikalische Arbeit im Saargebiet, die bisher von der Gesamtbewegung abgeschlossen war, aufzustellen, unter Berücksichtigung der Arbeit am Schulchor, Schulorchester und Vereinschor. Vorgesehen sind die folgenden Referate: Stadtschulrat Bongard „Musik und Schule", Prof. Fritz Jöde „Die Grundlagen der Musik in der Volksschule", Ministerialrat Kestenberg „Musikpädagogik im Rahmen der allgemeinen Musikpflege und der Musikorganisation", Prof. Dr. Hans Mersmann „Die erzieherische Bedeutung des Volksliedes", Prof. E. J. Müller „Schulmusik und Kirchenmusik", Studienrat Dr. Richard Münnich „Der Stoffplan im Musikunterricht", Walter Rein „Die preußischen Richtlinien für Volksschulen 1927 und die neue Lehrerbildung", Prof. Dr. Schünemann „Die neue Erziehungsbewegung in der Musik", Rektor Stein „Der Gedanke der Arbeitsschule und die Arbeitsgemeinschaft". — In Aussicht genommen sind ferner eine Festoper und ein Festkonzert. — Die Teilnehmergebühr beträgt für Reichsdeutsche RMk. 6.—, für Angehörige des Saargebietes 30 Francs. Reichsdeutsche richten ihre Anmeldung an die Musikabteilung des Zentralinstituts, Postscheckkonto Nr. 138501, Angehörige des Saargebietes an das Stadtschulamt Saarbrücken.

Das musikwissenschaftliche Seminar der Universität Münster veranstaltete im Sommersemester 1930 unter Leitung von Privatdozent Dr. Fellerer mit Universitätschor und Collegium musicum einen Abend: Werke des Münsterischen Komponisten Max von Droste-Hülshoff (1764—1840), des Onkels der Dichterin. Es wurden ferner veranstaltet: Ein Abend französische und englische Gambenmusik des 17. und 18. Jahrh., Kammermusik aus der Zeit der Wiener Klassiker, dreimal ein Turmblasen der Bläsergilde des Collegium musicum mit Werken von Schein, Wannemacher, Rhau, Reiche, Pezel; einmal fand ein Blasen alter Turmmusik in Coesfeld i. W. statt. Für das Wintersemester 1930/31 ist u. a. ein Händelzyklus in vier Abenden mit Aufführung des Oratoriums „Josua" geplant, nachdem im vergangenen Jahre Händels „Alexanderfest" zur Aufführung gebracht wurde.

Die Staatliche Hochschule zu Weimar, die unter der Leitung von Prof. Bruno Hinze-Reinhold steht, versandte soeben ihren Bericht über die Schuljahre 1927/30. Aus diesem Bericht ist zu entnehmen, daß Franz Liszt an der Gründung der Schule 1872 stark beteiligt war und daß die Schule als erste Orchesterschule Deutschlands seinerzeit errichtet wurde. Unter der Leitung Waldemar von Baußnerns, der die Direktion 1909 übernahm, wurde die Anstalt zu einer Hochschule für Musik ausgebaut. Wie bei ihrer Gründung, so pflegt die Hochschule auch heute noch vornehmlich die Ausbildung von Orchestermusikern. In den voll besetzten Schülerorchestern sind alle Instrumente vertreten. Die Orchesterschule untersteht GMD. Ernst Praetorius. Den Schülern wird eine besondere Förderung dadurch zuteil, daß ihnen Gelegenheit geboten wird, im Deutschen Nationaltheater zu Weimar in Konzert und Oper mitzuwirken. Weiter veranstaltet die Hochschule eigene Schülerabende und -konzerte, so allein im Winter 1929/30 14 Schülerabende und 15 Konzerte. Neben dem Orchester ist auch die Chorschule, die unter Leitung von Alfr. Thiele und Dr. Praetorius steht, besonders erwähnenswert. Letzterer hat eine be-

ſondere Chorklaſſe zu einem Madrigalchor ausgebildet.

Die Badiſche Hochſchule für Muſik in Karlsruhe brachte in ihrem diesjährigen Schlußkonzert der Studierenden das Konzert Op. 38 für Orgel, Chor und Orcheſter von Walter Braunfels zur erfolgreichen Erſtaufführung. Den Orgelpart ſpielte in höchſt eindrucksvoller Weiſe Hugo Ernſt Rahner, ein ſehr talentierter und vielverſprechender Meiſterſchüler des Hochſchuldirektors und Leiters der Bad. Orgelſchule, Franz Philipp.

Infolge der Neuordnung der Muſiklehranſtalten in Preußen ab 1. April 1930 wird uns mitgeteilt, daß als Muſik-Seminar für die Lauſitz und Niederſchleſien das von Direktor Emil Kühnel in Görlitz geleitete „Lauſitzer Muſik-Seminar" vom Kultusminiſterium und der Regierung in Liegnitz ſtaatlich anerkannt wurde.

KIRCHE UND SCHULE.

In der St. Salvatorkirche zu Gera kam unter der Leitung von Organiſt Wilhelm Vollrath die Passacaglia in d-moll von Joh. Kaſpar Kerll, J. H. Lützels „Es ſollen wohl Berge weichen" und Heinrich Schütz' „Lobt Gott mit Schall" zur Aufführung.

Die Internationale Arbeits- und Feſtwoche der Katholiſchen Kirchenmuſik in Frankfurt wird nicht vom 3. bis 10. Oktober, wie anfänglich gemeldet wurde, ſondern vom 23. bis 26. Oktober abgehalten.

In Darmſtadt wurde zum erſten Male eine elektriſche Orgel vorgeführt, die von dem mit Mitteln der heſſiſchen Regierung und der Stadt Darmſtadt ſowie der Notgemeinſchaft der deutſchen Wiſſenſchaft unterſtützten Organiſten Jörg Mager konſtruiert iſt. Mager hat in jahrelanger mühſeliger Arbeit zunächſt ein Muſikinſtrument in einem Stimmenregiſter hergeſtellt, bei dem die Töne mit Hilfe der Radioröhre und des elektriſchen Stromes erzeugt werden. Dieſes Inſtrument, das an ſich ſchon eine vielſeitige Verwendungsmöglichkeit hat, iſt nun von Mager zu einer elektriſchen Orgel mit vier Regiſtern ausgebaut worden, die gegenüber der normalen alten Orgel den Vorteil einer außerordentlichen Steigerung der muſikaliſchen Ausdrucksmöglichkeiten hat. Man beabſichtigt die fabrikmäßige Herſtellung des neuen Orgeltyps.

Ein kirchenmuſikaliſches Inſtitut wird die badiſche Landeskirche einrichten. Es wird vorausſichtlich nach Heidelberg kommen und hier Fühlung mit der Univerſität, dem praktiſchen theologiſchen Seminar und vor allem mit der Lehrerbildungsanſtalt nehmen.

Für das moderne Schulorcheſter läßt ſoeben Otto Siegl ein paar neue Werke in der Beſetzung für Streichorcheſter und Klavier unter dem Titel „Grazer Feſtmuſik" und „Kleine Unterhaltungsmuſik" bei P. J. Tonger in Köln erſcheinen. Die Werke dürften ſich beſonders für die feſtliche Einleitung größerer Veranſtaltungen eignen.

Gelegentlich der Reformationsfeier in Lüneburg hatte der ſinfoniſche Choral für Chor und Orcheſter „Ein feſte Burg iſt unſer Gott" von Prof. Alfred Sittard unter Leitung von Carl Hoffmann einen hervorragenden Erfolg. Das Werk dürfte wie wenige zur Verherrlichung des proteſtantiſchen Glaubensgedankens geeignet ſein.

Der 17. Nürnberger Fortbildungskurs für Schulgeſang war unter der Leitung von Studienrat Schuberth aus ganz Deutſchland und dem Auslande beſucht.

Hochſchuldirektor Franz Philipp hat mit ſeinem Badiſchen Kammerchor in einer Morgenveranſtaltung in der Badiſchen Kunſthalle in Karlsruhe das Officium Dominica V post Pentecosten und das Officium de Sancto Conrado aus dem Choralis Constantinus von Heinrich Iſaac mit großem künſtleriſchem Erfolg aufgeführt. Umgeben von den Bildern aus der damaligen Zeit ſprach Dr. Otto zur Nedden die einleitenden Worte. In gedrängter, aber inhaltsreicher Darſtellung vermittelte er ein anſchauliches Bild von den geſchichtlichen Zuſammenhängen dieſer Muſik, welche durch den hervorragend geſchulten Badiſchen Kammerchor eine überaus eindrucksſtarke Aufführung erfuhr. Mit ſicherem Erfaſſen aller Stilbedingtheiten dieſer heute noch ſehr wirkungsvollen Meßgeſänge verlebendigte Philipp die beiden Offizien aus dem „Choralis Constantinus" in einer Art, die unvergeßlich bleiben wird. Der Badiſche Kammerchor iſt unter dieſer Führung offenſichtlich dazu berufen, auf dem Gebiete des a cappella-Geſanges eine überragende Stellung einzunehmen.

Die unter Leitung des Organiſten Martin Korb ſtehenden kirchenmuſikaliſchen Veranſtaltungen der St. Marienkirche zu Stolp (Pommern) verdienen durch Sorgfalt der Programmauswahl ſteigende Anerkennung. Mit großem ſoliſtiſchem Aufgebot gelangten Kantaten von Bach und ſeinen Zeitgenoſſen, ſowie Reger u. a. zu erfolgreicher Darſtellung. Beſonderes Intereſſe findet der Verſuch, die altkirchliche Veſper (Antiphone und Pſalmodien) wiederzubeleben.

Die „Geſellſchaft zur Pflege der Orgelvorträge in St. Andreas" zu Leipzig veranſtaltet folgende Kompoſitionsabende: R. C. v. Gorriſſen (Soliſten: K. Städter, Tenor, M. Muth und Cl. Colditz vom Gewandhaus); Marteau-Abend (So-

list: Prof. H. Marteau); Kaminski-Abend (Sol.: K. Winkler, Gesang, P. Boimann, Dresden, Violine); Siegert - Abend (Sol.: Marianne Göhler, Dresden, Violine). Ein Händel-Abend soll u. a. auch Orgelwerke mit Orchester und ein Abend alter Musik Werke für Frauenchor und Orgel bringen.

Die Anmeldung von Knaben, welche Ostern 1931 in den Dresdner Kreuzchor aufgenommen werden wollen, ist möglichst bald, tunlichst noch vor Beginn des Winterhalbjahrs zu bewirken. Die Vorprüfungen finden an allen kommenden Freitagen (außer in den Ferien) 1/23 Uhr im Gesangssaale des Kreuzgymnasiums, Georgplatz 6/III., durch Herrn Kantor Rudolf Mauersberger statt, für Auswärtige nach vorheriger, rechtzeitiger Anmeldung) auch Sonntags 11 1/2 Uhr.

Am Totensonntag finden drei deutsche Aufführungen der „Adventskantate" von Otto Besch, dem erfolgreichen Werk des Königsberger Tonkünstlerfestes, statt: in Königsberg unter Hermann Scherchen (Wiederholung), in Magdeburg unter Bernhard Henking in der Johanniskirche (westdeutsche Erstaufführung) und in Cottbus unter Dr. Pecher. Eine Anzahl weiterer Aufführungen des ganzen Werkes sowie des „Marienliedes" daraus stehen bevor. Der Klavierauszug des Werkes ist soeben bei Bote & Bock erschienen.

PERSÖNLICHES

Dr. Alfred Morgenroth, Dozent an der städtischen Musikhochschule Mainz, wurde als Nachfolger des unlängst verstorbenen Professor Oskar Brückner zum Dirigenten des „Mainzer Orchester-Vereins" gewählt.

Elsa Schuberth, Sopran, Nürnberg wurde an das Deutsche Theater nach Brünn, Mähren, berufen.

Nanni Beek, Schülerin der Frau Professor Franziska Martienßen-Lohmann (Gesang) und Frau Professor Anna Bahr-Mildenburg (dramat. Unterricht) wurde als I. Opernsoubrette an die Landestheater Altenburg und Gotha verpflichtet.

Johannes Roeder, der noch in jungen Jahren stehende Dirigent des Städt. Singvereins in Eisleben, wurde als Nachfolger von Landes-Kirchenmusikdirektor Fr. Liesche nach Flensburg berufen. Joh. Roeder stammt aus Sachsen und machte seine Studien bei Otto Richter-Dresden und K. Straube-Leipzig. Zu seinem Nachfolger in Eisleben wurde Theodor Blaufuß (ein Schüler von Prof. Karl Straube) gewählt.

Prof. Marie Hedmondt, die berühmte Leipziger Gesangsmeisterin, tritt nach 26jähriger Berufsarbeit am Landeskonservatorium in den Ruhestand. Als Lehrerin genoß Frau Hedmondt höchstes Ansehen; viele Sängerinnen, vornehmlich Soprane, verdanken ihr die Ausbildung, so auch Elena Gerhardt und Maria Pos-Carloforti.

Dem Geiger Hans Bassermann, Leiter einer Meisterklasse an der Staatlichen Hochschule für Musik in Weimar, ist der Professortitel verliehen worden. Bassermann wird trotz seiner Berufung nach Weimar seine Unterrichtstätigkeit in Frankfurt beibehalten.

Der Tenor der Dresdener Oper, Max Lorenz, wurde ab 1931 als Heldentenor an die Metropolitan-Oper New-York verpflichtet. Er wird seinen kontraktlichen Urlaub zu einem längeren Gastspiel dort verwenden, bleibt aber Mitglied des Dresdener Ensembles.

Ida v. Scheele-Müller konnte in diesen Tagen auf ihre 25jährige Tätigkeit an der Berliner Oper Unter den Linden zurückblicken.

Geburtstage:

Am 22. September feierte Hans F. Schaub, der bekannte erste Musikkritiker des „Hamburgischen Correspondenten" und begabte Komponist, seinen 50. Geburtstag.

Ferdinand Hummel, der bekannte Komponist, feierte am 6. September seinen 75. Geburtstag. Von seinen Werken waren die Opern „Mara" aus dem Jahre 1893, „Ein treuer Schelm" 1894 u. a. m. jahrelang auf den deutschen Opernbühnen heimisch. 1897 wurde Hummel als Musikdirektor an das Königliche Schauspielhaus in Berlin berufen und bald darauf mit dem Professorentitel ausgezeichnet. 1917 wurde Hummels letztes größeres Bühnenwerk, die melodiöse Oper „Die Gefilde der Seligen", mit großem Erfolge aufgeführt. Von Hummels sonstigen Werken sind zu nennen Chorwerke, Märchendichtungen für dreistimmigen Frauenchor und Solo, die Chorballaden „Jung Olaf" und „Der neue Olaf", Kammermusikwerke, Klavierkonzerte, Männerchöre, Lieder u. a. m.

Am 8. September feierte der Linzer Domorganist und Schulrat Franz Karl Neuhofer seinen 60. Geburtstag. Neuhofer hat sich auch als Komponist vieler kirchlicher Werke einen klangvollen Namen gemacht.

Am 13. September feierte der bekannte Komponist und auch als Musikschriftsteller in Dresden tätige Prof. Heinrich August Platzbecker seinen 70. Geburtstag. Von seinen Bühnenwerken ist die Operette „Der Wahrheitsmund" über die meisten Bühnen gegangen, ein wohlverdienter Erfolg, da das Werk die Gattung einer höheren Stufe vertritt. Dem sich bester Gesundheit erfreuenden Siebzigjährigen alles Gute auf seinen weiteren Lebensweg.

Todesfälle.

† am 12. September der als langjähriges Vorstandsmitglied des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in weitesten Kreisen bekanntgewordene Professor Wilhelm Klatte, an den Folgen einer Grippe, im 61. Lebensjahre. Er wirkte als Theorielehrer am Sternschen Konservatorium und ebenso an der staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik. Gemeinsam mit Prof. Arthur Seidl schrieb er die erste Charakterskizze von Richard Strauß (1895), ferner eine Franz Schubert-Biographie (1907). Seit 1925 war er als Vertreter der Tonkunst auch im vorläufigen Reichswirtschaftsrat tätig. Außerdem genoß er als Musikreferent des „Berliner Lokalanzeigers" einen bedeutenden Ruf als Kunsterzieher. Er war ferner längere Zeit Vorstandsmitglied der „Genossenschaft deutscher Tonsetzer". Die Königsberger Universität ernannte ihn zum Ehrendoktor der theologischen Fakultät. Die deutsche Musikwelt verliert in dem Verstorbenen einen unermüdlichen Hüter deutscher Musikkultur.

† in Bremen der Musikpädagoge und Pianist Prof. David Bromberger, 77 Jahre alt. Er hat sich um die musikalische Entwicklung Bremens sehr verdient gemacht.

† Dr. Wolf, Kapellmeister in Chemnitz, seit 1925 als Nachfolger Leschetykys tätig.

† Martin Vogeleis im Alter von 69 Jahren. Der Verstorbene, angesehener elsässischer Musikforscher, ist durch seine „Quellen und Bausteine zu einer Geschichte der Musik und des Theaters im Elsaß" besonders bekannt geworden.

† in Marienbad Georg Höllering nach einer Operation im 58. Lebensjahre. Höllering, der Begründer des Wiener Tonkünstlerorchesters, war früher Direktor der Vereinigung Österreichischer Orchestermusiker, Direktor des Wiener Komödienhauses, des Deutschen Theaters in Brünn und des Kurtheaters in Marienbad.

† die Opernsängerin Josza Usetty, Mitglied der Berliner Städtischen Oper. Dieselbe stammt aus Ungarn und verbrachte ihren Urlaub in Budapest, woselbst sie an Lungenentzündung erkrankte und nach kurzem Leiden starb.

† Fritz Prelinger, Musikreferent der „Schlesischen Zeitung" in Breslau, geachtete schriftstellerische Persönlichkeit, an Herzschlag im Alter von 68 Jahren.

† in Casalmaggiore bei Cremona der Trientiner Komponist und Dirigent Cesare Rossi im Alter von 72 Jahren. Von ihm stammt der Hymnus an Trient und die Oper „La Nadeia" nach einem Libretto von Luigi Illica. f. r.

† August Iffert, Gesangspädagoge, Lehrer von E. Plaschke-v. d. Osten u. a., im Alter von 71 Jahren in Dresden.

BÜHNE.

Die Opernneuheiten des Aachener Stadttheaters: Gluck: Iphigenie, Verdi: Macbeth oder Simone Boccanegra oder Luise Millerin, Pfitzner: Palestrina, Janaček: Aus einem Totenhaus, Borodin: Prinz Igor oder Mussorgsky: Boris Godunow, Zemlinsky: Der Zwerg zusammen mit Strawinsky: Kuß der Fee (Ballett), Puccini: drei Einakter (Der Mantel, Schwester Angelica, Gianni Schicchi), eine zeitgenössische Oper (über die noch Verhandlungen schweben).

Eine Viertelton-Oper von Alois Haba „Die Mütter" gelangt anläßlich der Woche Neuer Musik im Mai 1931 in München zur Ur-Aufführung.

Die Münchener Staatsoper hat die „Komödie des Todes" von Francesco Malipiero zur Ur-Aufführung angenommen.

Das Hessische Landestheater Darmstadt beabsichtigt als Uraufführungen: Goldschmidt: Der gewaltige Hahnrei, Simon: Leonce und Lena; als Erstaufführungen: Verdi: Simone Boccanegra, Die Macht des Schicksals, Puccini: Turandot, Berg: Wozzek zu bringen.

Die Städt. Theater Düsseldorf (Generalintendant Iltz) bringen in der ersten Hälfte der neuen Spielzeit in der Oper die alleinige Uraufführung von Manfred Gurlitts neuem Werk „Die Soldaten" (nach dem Schauspiel von Lenz), die westdeutsche Erstaufführung von Janaceks nachgelassenem Werk „Aus einem Totenhaus" und Erstaufführungen von Verdis „Simone Boccanegra" und Puccinis „Das Mädchen aus dem goldenen Westen".

Toscanini wurde als Dirigent der nächsten Bayreuther Festspiele wiederum in Aussicht genommen. Die Gerüchte, daß Toscanini als Nachfolger Siegfried Wagners die Gesamtleitung übernehmen solle, entbehren einstweilen der sicheren Unterlage und dürften sich kaum bewahrheiten.

Den Aufruf, sich für die Erhaltung der Breslauer Oper tätig einzusetzen, beantwortete die Bevölkerung Breslaus mit großer Beteiligung am Abonnement. Intendant Dr. Hartmann nahm folgende Werke zur Erstaufführung in der kommenden Spielzeit an: Alban Berg: „Wozzek"; Hindemith: „Neues vom Tage"; Krenek: „Das Leben des Orest"; Jaromir Weinberger: „Die geliebte Stimme"; Giordano: „Madame sans gêne"; Verdi: „Simone Boccanegra". Die neu aufgenommene Operette bringt die Reinhardtsche Neugestaltung der „Fledermaus" von Johann Strauß.

Die Vereinigten städtischen Theater Kiel bringen im Laufe des Oktober in der Oper „List und Liebe" von Dupuy — für die deutsche Bühne eingerichtet von Georg Hartmann — zur reichsdeutschen Uraufführung, ferner „Papagenos Hochzeit", ein Tanz- und Singspiel nach

Schikaneder, musikalische Einrichtung nach alten Motiven von Georg Hartmann.

Das Landestheater in Oldenburg kündigt an Neuheiten an: Janacek: „Aus einem Totenhaus“; Strauß: „Intermezzo“; Brecht/Weill: „Mahagonny“; Tschaikowsky: „Pique Dame“; Wolf-Ferrari: „Die vier Grobiane“; Debussy: „Pelleas und Melisande“; Brecht / Weill: „Der Jasager“; Brecht/Weill: „Der Lindbergh-Flug“; Seitz/Hindemith: „Wir bauen eine Stadt“; Döblin/Toch: „Das Wasser“.

Das Opernhaus Königsberg/Pr. veranstaltet neuerdings geschlossene Vorstellungen für die Arbeitslosen der Stadt, zu denen diese durch Vermittlung des Arbeitsamtes unentgeltlichen Zutritt haben. Intendanz und Personal des Königsberger Opernhauses haben sich bei Übernahme der Subvention bereit erklärt, aus sozialen und kulturellen Gründen die Arbeitslosenvorstellungen völlig kostenlos zu veranstalten. Das Interesse für diese Aufführungen ist außerordentlich groß.

Zwischen dem Staat Preußen und seiner Provinzialhauptstadt Kassel ist ein Kulturkampf entbrannt. Der preußische Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung hat an den Oberbürgermeister von Kassel einen Brief gerichtet des Inhalts, daß, wenn in Zukunft die Stadt Kassel dem Staatstheater nicht einen jährlichen Zuschuß von mehr als einer halben Million gewähre, der preußische Staat sich gezwungen sehen werde, die Kasseler Oper abzubauen. Die Angelegenheit wird voraussichtlich auch den Preußischen Landtag beschäftigen.

Die geplanten Erstaufführungen des Lübecker Stadttheaters: Cimarosa: „Die heimliche Ehe“, Gluck: „Iphigenie in Aulis“ oder „Die Pilger von Mekka“, Flotow: „Fatme“, Verdi: „Die Macht des Schicksals“, Wetzler: „Die baskische Venus“, Weismann: „Schwanenweiß“, Wolf-Ferrari: „Sly“, Hindemith: „Cardillac“, Reutter: „Der verlorene Sohn“, Reutter: „Saul“, Strawinsky: „Die Geschichte vom Soldaten“, Weinberger: „Die geliebte Stimme“, Krenek: „Leben des Orest“.

Das Stadttheater zu Augsburg hat zur Uraufführung die Oper „Sakuntala“ von Antonio Modarelli, ferner die Oper „Die Brüder Karamasoff“ nach dem gleichnamigen Roman von Dostojewsky mit der Musik von Otokar Jeremias angenommen.

Die Städtischen Bühnen Hannover bereiten unter der Operndirektion von Rudolf Krasselt an Erstaufführungen Verdis „Simone Boccanegra“, Kreneks „Leben des Orest“, Dohnanyis „Der Tenor“, Rezniceks „Satuala“, Franckensteins „Li-Tai-Pe“, Puccinis „Manon Lescaut“ und Wilkkens „Karussellfahrt“ vor. An Neueinstudierungen sind u. a. noch vorgesehen: Glucks „Orpheus und Eurydike“, Aubers „Die Stumme von Portici“, Verdis „Falstaff“ und Puccinis „La Boheme“.

Die Uraufführung von Hugo Herrmann's Oper „Vasantasena“ wurde vom Wiesbadener Staatstheater, welches Herrmann den Auftrag zur Komposition des Werkes erteilt hatte, für den 30. Oktober d. J. unter Leitung von Generalmusikdirektor Boehlke, inszeniert von Intendanten Paul Bekker, angesetzt. — Herrmann hat soeben ein neues Werk für Männerchor und Kammerorchester (oder Klavier) vollendet, das den Titel „Chorburlesken im Zoo“ trägt und auf Texte von Ringelnatz geschrieben ist. Die Uraufführung des Werkes findet im November in Mannheim statt.

Die Staatsoper Dresden bereitet unter der Leitung von GMD. Busch die Uraufführung einer Oper von Othmar Schoeck (dem Komponisten der „Penthesilea‘) „Vom Fischer und seiner Frau“ vor, die anläßlich der Tagung des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer am 3. Oktober stattfinden wird. Am gleichen Abend wird die komische Oper „Don Ranudo“ desselben Komponisten hier zur ersten Aufführung gelangen. Auch diese Oper steht unter musikalischer Leitung von Fritz Busch; Inszenierung und Regie beider Werke: Waldemar Staegemann.

Im Arbeitsplan der Coburger Oper für die Spielzeit 1930/31 sind vorgesehen an Neuinszenierungen: „Postillon von Lonjumeau“, „Tote Augen“, „Nachtlager von Granada“, „Don Juan“, „Faust und Margarethe“, „Hänsel und Gretel“, „Bohème“, „Barbier von Sevilla“, „Eugen Onegin“, „Orpheus und Euridike“, „Aida“, „Maskenball“, „Holländer“, „Ring“. An Erstaufführungen: „Mädchen aus dem goldenen Westen“ von Puccini; „Werther“ von Massenet; „Neugierige Frauen“ von Wolf-Ferrari. An Neuheiten: „Arlecchino“ von Busoni; „Der Zar läßt sich photographieren“ von Weill; „Das Leben des Orest“ von Krenek.

25 Jahre Nürnberger Stadttheater. Das Nürnberger Opernhaus am Ring konnte in den ersten Septembertagen auf sein 25jähriges Bestehen zurückblicken. Mit Recht feiert die Stadt dieses Ereignis in einer eigenen Festwoche. Ist sie sich doch dabei der Bedeutung bewußt, welche der Nürnberger Bühne im kulturellen Leben der vorwiegend industriell eingestellten Bevölkerung zukommt. Gerade in einer Zeit, in welcher der allgemeinen Wirtschaftskrise in erster Linie die Kunstinstitute zum Opfer zu fallen drohen, steht die Nürnberger Bühne beim Übergang in ihr zweites Viertelsäkulum gefestigt da, wenn auch nicht verschwiegen zu werden braucht, daß der Fortbestand die Stadtväter bisweilen mit schweren Sorgen erfüllt. Das Haus zwischen Karthäusertor und Stern-

tor wurde am 1. September 1905 seiner Bestimmung übergeben. Seine Glanzzeit fiel unter die Direktion von Hofrat Balder, den Kammersänger Alois Pennarini ablöste. Das damals ausgezeichnete Ensemble ermöglichte erstklassige Aufführungen und zählte zu seinen Mitgliedern nachmals berühmte Künstler von heute internationalem Rufe. Ein Heinrich Schlusnus, eine Grete Stückgold, ein Richard Schubert u. a. m. haben sich hier die ersten Sporen verdient. Kriegs- und Nachkriegsjahre machten sich auch in Nürnbergs Theater unangenehm bemerkbar; dem Zug der Zeit folgend nahm die Stadt 1919 das Theater in eigene Regie. Erster Intendant wurde Willy Stuhlfeld, der zu sehr unter den Auswirkungen der Novemberereignisse, auch auf dem Gebiete der Kunst, stand, sodaß sich erst unter seinem Nachfolger, dem derzeitigen Intendanten Dr. Maurach das Theater langsam, aber sicher aufwärts entwickeln konnte. Der ehem. Musentempel am Lorenzerplatz diente vorübergehend als Lagerstätte und Altbekleidungsstelle recht amusischen Zwecken, bis er 1925 wieder als Schauspielhaus in Betrieb genommen wurde. So betreut die Stadt mit dem Fürther Theater nunmehr zusammen drei Bühnen. Mozart mit „Don Juan“ und Richard Wagner mit „Meistersinger“ beherrschen das Programm der Festwoche.

Dr. Fritz Jahn.

Das Stadttheater Görlitz beendete Mitte Mai die erste Spielzeit unter dem Intendanten Walter O. Stahl. Die Bühne nahm einen starken künstlerischen und wirtschaftlichen Aufschwung: Im Spielplan drückte sich diese Aufwärtsbewegung auch in der großen Zahl der Erstaufführungen (33) aus. Daneben kamen in 4 Uraufführungen lebende Dramatiker zu Wort. Die Gesamtveranstaltungen stiegen gegen das Vorjahr um 26%. Der wirtschaftliche Abschluß verzeichnet ein Ansteigen der Gesamtzahl der Besucher um annähernd 20%, der Abonnentenziffer um fast ein Drittel, (auf 3600 Abonnenten), und Mehreinnahmen über 23%. Auf Veranlassung des neuen Intendanten wurde die Spielzeit auf 8 Monate verlängert und die große Oper wieder eingeführt.

Die italienischen Opernbühnen kündigen für die bevorstehende Spielzeit bisher unter anderem folgende Uraufführungen an: „Graziella“ von Buceri, Libretto von Arturo Rossato, „Madame Oretta“ von Riccitelli, Libretto von Forzano und „Der Tag Marcellinas“ von Parelli.

Das deutsche Theater in Brünn bringt in der kommenden Spielzeit folgende Erstaufführungen: Dohnanyis „Der Tenor“, Dressels „Armer Kolumbus“, Giordano „Der König“, Rossinis „Angelina“, Tochs „Prinzessin auf der Erbse“, Weills „Fall und Aufstieg der Stadt Mahagonny“.

Königsberg hat an Opernneuheiten einstweilen vorgesehen: Busoni: „Turandot“, Pfitzner: „Palestrina“ oder Neubearbeitung von Marschners „Vampyr“, R. Strauß: „Ariadne auf Naxos“, Strawinsky: „Geschichte vom Soldaten“, S. Wagner: „Herzog Wildfang“ und Wolf-Ferrari: „Susannes Geheimnis“.

„Der lachende Mann“, Musikdrama in drei Akten (nach dem Roman von Victor Hugo) von Arrigo Pedrollo, der durch den Erfolg seines Musikdramas „Schuld und Sühne“ auch in Deutschland bekannt geworden ist, wird in der kommenden Spielzeit auch in deutscher Sprache zur Erstaufführung gelangen.

Die Linden-Oper Berlin bereitet als Weihnachtsnovität die Operette „Eine Nacht in Venedig“ von Johann Strauß in der Bearbeitung E. W. Korngolds vor. Die musikalische Leitung liegt in den Händen Erich Kleibers. Die Kroll-Oper bringt, ebenso wie die Wiener Staatsoper, Heubergers „Der Opernball“ heraus.

KONZERTPODIUM.

Paul Aron (Dresden) wird auch dieses Jahr wieder fünf Abende „Neue Musik“ veranstalten. Es gelangen zur Aufführung: „Der arme Matrose“ von Darius Milhaud, „Sancta Susanna“ von Paul Hindemith, „Les noces“ von Strawinsky, A-capella-Chöre von Krenek („Die Jahreszeiten“), Strawinsky (vier russische Bauernlieder) und Schönberg („Friede auf Erden“), Werke von Kodaly („Sommernacht“), Bartok (Klavierkonzert), Schönberg (Begleitmusik zu einer Lichtspielszene) und die erste Sinfonie von Lopatnikoff, „Pierrot Lunaire“ von Schönberg, „Chansons madécasses“ von Ravel, eine Serenade von Jerzy Fitelberg, die sinfonische Kantate „Lobgesang“ von Hermann Reutter (Uraufführung).

Die bevorstehenden Erstaufführungen des Berliner Musiklebens: Alban Berg: „Der Wein“ (Sinf. Dichtung), Albert Jung: „Sinfonietta“ (Urauff.), Busoni: „Eligiaque“ (Berceuse), Rameau: „Orchester-Suite“, bearb. von Kleiber (Urauff.), Schreker: „Vom ewigen Leben“ f. Sopran u. Orch., Schönberg: „Begleitmusik zu einer Lichtspielszene“, Hindemith: „2. Bratschenkonzert“ (Urauff. der neuen Fassung), Strawinsky: „Chorsinfonie“, Lopatnikoff: „Sinfonie“, E. Bloch: „Amerika“, Pick-Mangiangalli: „Sortelegi“ (Märchen f. Kl. u. Orch.), Pfitzner: „Das dunkle Reich“, W. Furtwängler kündigt Neuheiten von Hindemith, Ravel, Trapp, Marx und Kodaly an, Malipiero: „Drei sinfonische Fragmente“, Leopold Mozart: „Divertimento musicale“, bearb. von Erich Kleiber (Urauff.), A. Ebel: „Sinfonietta giocosa“, P. Zschorlich: Orchestervorspiel.

Das 9. Symphoniekonzert der Dresdner Philharmonie in Bad Pyrmont brachte unter Leitung von Walter Stöver die erste Aufführung

eines von Mlynarczyk und Lürman neu bearbeiteten Violonkonzertes von Dittersdorf. Dr. Mlynarczyk war dem sehr anmutigen Werke ein stilsicherer und musikalischer Interpret. Die alte „Novität" fand großen Beifall.

Alphons Meißenberg, der verdienstvolle Leiter des Cäcilienvereins Weinheim, brachte u. a. Ur- und Erst-Aufführungen von Joseph Haas, Karl Marx, Hugo Herrmann und Hans Gál.

Das abendfüllende, monumentale Chorwerk von Waldemar v. Baussnern: „Das hohe Lied vom Leben und vom Sterben" gelangt in der kommenden Konzertsaison durch den Riedel-Verein zu Leipzig im Rahmen eines philharmonischen Konzertes zur Erstaufführung.

Das neueste Orchesterwerk von G. Schumann op. 74: „Gestern abend war Vetter Michel da", welches im vergangenen Frühjahr in Berlin unter Wilhelm Furtwängler eine überaus erfolgreiche Uraufführung erlebte, ist von der Staatsoper Dresden unter Busch für die diesjährigen Sinfoniekonzerte des Opernhauses zur Aufführung angenommen worden.

„Die Natursinfonie" von S. v. Hausegger wird im kommenden Winter unter E. Jochum in Duisburg zur Aufführung gelangen.

Von Felix Woyrsch, der in diesem Herbst seinen 70. Geburtstag feiert, wird sein abendfüllendes, erfolgreiches Oratorium „Der Totentanz" im Laufe des bevorstehenden Konzertwinters in Königsberg i. Pr. (Lehrergesangverein) und Recklinghausen (Musikdirektor Plantenberg) erklingen.

In Stellvertretung Prof. Laners spielte dessen Schüler Franz Illenberger aus Wels bei den Vorführungen der großen Orgel im Dom zu Salzburg u. a. die großen Orgelwerke Toccata, f-moll, und Passamezzo, g-moll, von Joh. Nep. David zum ersten Male am letzten Festspieltag. Illenberger ist Abiturient des Mozarteums.

In der kommenden Saison werden folgende Werke von James Simon zur Aufführung kommen: Violinsonate (Wien), Trio A-dur (Düsseldorf), „Legende" durch Brosa-Quartett (London und U. S. A.), „Hymnus an das Leben" für Chor und Orchester, Erstaufführung unter Kurt Singer (Berlin). Sein Konzertstück für Klavier mit Orchester wird unter GMD. Scherchen im Ostmarken-Rundfunk Königsberg uraufgeführt (am Flügel der Komponist).

Das Bohnhardt-Quartett (Halle a. S,) wird ein Streichquartett von Josef Löbmann im Laufe des Winters mehrfach zur Aufführung bringen.

Das volkstümliche Weihnachts-Oratorium „Die Geburt des Heilandes" von Albert Kranz (Verlag W. Ehrler & Co., Leipzig), das im Erscheinungsjahr (1929) fünfzehnmal mit starkem Erfolg aufgeführt wurde, ist auch für das laufende Jahr zur Aufführung in mehreren Städten erworben worden (u. a. Essen, Meißen, Riesa, Großenhain, Crimmitschau).

Das Madrider Symphonieorchester unter Leitung des GMD. Heinrich Laber wird mit einem Ensemble von 90 Künstlern in diesem Winter eine Europa-Tournée unternehmen und u. a. in Köln, Düsseldorf und Hamburg spielen.

In Berlin hat sich ein neues Sinfonie-Orchester unter Leitung von Kapellmeister Donath gebildet.

Li Stadelmann (Cembalo), Valentin Härtl (Geige und Viola d'amore) und Dr. Willy Schmid (Viola da Gamba) haben ein „Kammertrio für alte Musik" gebildet.

In Essen (Ruhr) soll vom 9. bis 10. Mai 1931 ein Wertungssingen der Gesangvereine aus Rheinland-Westfalen stattfinden. Es haben sich in der Anmeldezeit achtzehn Vereine des Bezirks angemeldet. Zugelassen sind nur Vereine mit mindestens hundert Sängern.

Wilhelm Furtwängler wird in der kommenden Saison mit dem Bruno Kittelschen Chor und dem Berliner Philharmonischen Orchester die Pfitznersche Chorfantasie „Das dunkle Reich" zur Berliner Erstaufführung bringen. Als weitere Choraufführungen sind das Requiem von Mozart und im Januar eine Aufführung der „Schöpfung" von Haydn vorgesehen.

Eine wichtige Bearbeitung vorklassischer Musik, die „Canzone" von J. K. Kerll, dem großen bayerischen Orgelmeister aus dem 17. Jahrhundert, in der Orchesterfassung von H. F. Redlich, gelangt im Laufe der nächsten Saison in einer großen Anzahl von Städten zur Aufführung.

Arthur Honegger, der zur Zeit in Südamerika eine Reihe Konzerte dirigiert, ist eingeladen worden, moderne europäische Musik auch in einer Reihe von Konzertveranstaltungen in China zu Gehör zu bringen.

Im Rahmen der Neuen Musik-Woche, München, Oktober 1930, gelangt eine neue Kantate von Bartok durch Hugo Holles Madrigal-Vereinigung zur Ur-Aufführung.

Die konzertmäßige Ur-Aufführung von Rich. Strauß' neuem Orchesterstück „Kampf und Sieg" findet am 7. Oktober in Berlin durch GMD. Rosenstock und in Mannheim im Rahmen des dortigen ersten Akademiekonzertes statt.

GMD. Klemperer bringt die „Begleitungsmusik zu einer Lichtspielszene" op. 34 von Arnold Schönberg Anfang November in Berlin zur Ur-Aufführung.

Die Leipziger Gewandhaus - Konzerte unter Bruno Walter bringen im kommenden Winterhalbjahr einen Pfitzner-Abend mit der Uraufführung der Chorphantasie „Das dunkle

Reich", sodann die Uraufführung von Sekles' Symphonie Nr. 1 und Tochs Orchester-Suite, ferner Werke von Siegfried Wagner, Reznicek, Erdmann, Max Reger, Richard Strauß, Hugo Wolf, Klußmann (Passacaglia), Wetzler und zahlreichen Klassikern. In den zwei von Prof. Dr. Straube geleiteten Konzerten kommt Brahms' „Deutsches Requiem" mit Adelheid Armhold und Hermann Achenbach und Händels „Dettinger Tedeum" nebst Mozarts „Requiem" mit Anny Quistorp, Henriette Lehne, Hanns Fleischner, Karl August Neumann und Ernst Osterkamp als Solisten zur Aufführung. Als Gastdirigenten wurden für einzelne Konzerte Otto Klemperer (Gluck, Mendelssohn, Bruckner), Eugen Jochum (Max Reger, Bach, Weber), Wilh. Furtwängler (Haydn, Toch, Tschaikowski) verpflichtet.

Der Cellist Günther Schulz-Fürstenberg brachte mit dem Stuttgarter Symphonie-Orchester in Bad Mergentheim das Violoncello-Konzert in a-moll von Saint-Saëns und das Violoncello-Konzert in h-moll op. 104 von Ant. Dvořák zur Aufführung.

Drei geistliche Frauenchöre Armin Knabs gelangten auf dem diesjährigen Katholikentag in Münster i. W. zur Uraufführung.

Der Musikalische Verein zu Gera brachte mit der Reussischen Kapelle unter Leitung von Prof. Heinrich Laber in der vergangenen Spielzeit u. a. Werke von Pfitzner, Respighi, Max Reger (100. Psalm), Händel-Straube (Dettinger Tedeum), Hausegger, Blumer u. a. zur Aufführung.

Prof. Paul Grümmer, der bisherige Cellist des Busch-Quartetts, erhielt den Antrag, im nächsten Jahr in Amerika zu konzertieren. Er ist aus dem Busch-Quartett ausgetreten. Den Cellopart wird ein jüngerer Bruder von Adolf Busch, Hermann Busch, übernehmen.

Der bekannte holländische Orchesterleiter Willem Mengelberg wird, Londoner Blättern zufolge, demnächst die ständige Leitung des London Symphony Orchestra übernehmen, ohne darum seine Verbindung mit dem Concertgebouw Orchester in Amsterdam aufzugeben.

Mit Michael Raucheisen am Klavier brachte der Cellist Günther Schulz-Fürstenberg in Berlin Werke von Bach, Händel, Boccherini, Dvořák, Baussnern u. a. zur Aufführung.

In den neun Sinfoniekonzerten des Hessischen Landestheaters, die unter der Leitung von GMD. Dr. Karl Böhm in der Spielzeit 1930/31 stattfinden, sind an Erstaufführungen u. a. vorgesehen: Toch: Bunte Suite; Reznicek: Tanzsinfonie; Szostakowicz: Sinfonie f-moll; Prokofieff: Symphonie classique; Rimsky-Korsakoff: Klavierkonzert; Ettinger: Traumbilder (Uraufführung); Schönberg: Pelleas und Melisande; Georg Schumann: Variationen und Gique über ein Thema von Händel; Wolfurt: Tripelfuge; Jos. Marx: Klavierkonzert „Castelli romani" (Uraufführung). Außerdem kommen Bruckner, Beethoven, Brahms, Mozart, Haydn, Schubert, Tschaikowski mit Sinfonien u. a. zu Wort. Als Solisten wurden verpflichtet: Gust. Havemann, Paul Grümmer, Meta Hagedorn, Walter Gieseking, Sabine Kalter, Joh. Schocke, Otto Drumm.

GMD. Erich Kleiber hat ein „Divertimento musicale" von Leopold Mozart, dem Vater W. A. Mozarts, das bisher nur in den „Denkmälern der Tonkunst in Bayern" erschienen ist, einer Bearbeitung für den praktischen Gebrauch unterzogen. Kleiber selbst wird das Werk im kommenden Winter in den Konzerten der Staatsoper Berlin zum erstenmal zur Aufführung bringen.

„Zwei Etüden für Orchester" betitelt sich ein neues Werk von Wladimir Vogel, das erfolgreich unter Hermann Scherchen uraufgeführt wurde.

Im Verlag Bote & Bock, Berlin, erschien soeben eine „Offenbach-Ballett-Suite" von Rudolf Senger, die, als Konzertstück bereits im vergangenen Jahre mit durchschlagendem Erfolg uraufgeführt, als Ballett zu Offenbachs 50. Todestag am 5. Oktober d. J. in der Breslauer Oper zur Uraufführung gelangt. An demselben Tag sind Konzertaufführungen in einer Reihe von deutschen Städten im Rahmen von Offenbach-Feiern geplant.

Der Organist und Musiklehrer Helmuth Altmann in Templin hat in einer Reihe von Veranstaltungen u. a. Klavierquintette von Schumann, Brahms' Forellenquintett usw., Bachsche Kantaten, Haydns Schöpfung, Symphonie g-moll von Mozart, D-dur von Beethoven, c-moll und C-dur von Schubert aufgeführt. Im letzten Winter dirigierte A. unter ungewöhnlichem Beifall nach Mendelssohn und Wagner Bruckners 4. Symphonie. In den letzten Sommermonaten sammelte er eine stattliche Gemeinde bei 5 Orgelabenden, deren 1. und 2. alten Meistern, deren 3. Bach, 4. Liszt, 5. Max Reger (u. a. Fantasie über B—a—c—h) gewidmet war. Ein nicht vereinzeltes Zeichen von regster Musiktätigkeit in kleinsten Provinzorten!

J. Szigeti wird seine diesjährige amerikanische Tournée mit drei Konzerten mit dem New-Yorker Philharmonic Symphony Orchestra unter Leitung von Erich Kleiber am 19. und 26. Oktober eröffnen.

Für die im Winterhalbjahr stattfindenden Abonnementskonzerte des Leipziger Sinfonieorchesters in der Alberthalle sind folgende Solisten verpflichtet worden: Martha Adam (Alt), Kammersänger Robert Burg (Bariton), Fanny Cleve (Sopran), Elly Hartwig-Correns

(Alt), Lubka Koleffa (Klavier), André Kreuchauff (Tenor), Prof. Georg Kulenkampff (Violine), Oskar Laßner (Bariton), Dr. Ernst Latzko (Cembalo), Lotte Leonard (Sopran), Eva Liebenberg (Alt), Richard Lüttjohann (Baß), Alma Moodie (Violine), Elly Ney (Klavier), Anton Maria Topitz (Tenor). Außerdem werden mitwirken der Riedelverein und die Michael'schen Chöre, Leipzig.

Die Kurverwaltung in Bad Ems veranstaltete unter der Devise „Deutsche Musik in Bad Ems" ein Musikfest, das in diesem Sommer der Rheinlandbefreiung volkstümliche klassische deutsche Musik bieten sollte. Das Programm brachte u. a.: Haydn-Konzert: 1. Militär-Sinfonie, 2. Kaiser-Quartett, 3. Paukenschlag-Sinfonie; Mozart-Konzert: 1. Figaro-Ouvertüre, 2. Kleine Nachtmusik, 3. Waldhornkonzert, 4. Jupiter-Sinfonie. Im Beethoven-Konzert spielte Alfred Hoehn das Klavierkonzert in Es-dur, umrahmt von der Egmont-Ouvertüre und der Eroica-Sinfonie. Die Leitung des Musikfestes lag in den Händen von Musikdirektor Kurt Barth.

Der zwölfst. Massenchor (dreichörig) „Ackersegen" (Verlag Hochstein) des Kölner Komponisten Hans Lang kam in Zweibrücken mit großem Erfolg zur Uraufführung.

Für Paul Graeners neues Orchesterwerk „Die Flöte von Sanssouci" für Kammerorchester, deren Uraufführung eine einstimmige glänzende Presse gefunden hat, stehen bis jetzt weitere Aufführungen fest in: Basel, Bremen, Breslau, Dresden, Flensburg, Hamburg, Helsingborg, Kiel, Münster, Stettin, Weimar, sowie eine Wiederholung in Würzburg.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER.

Der junge Münchener Komponist Karl Marx hat wiederum eine Reihe von Chorwerken, darunter neben einigen kleineren Werken auch eine Kantate und eine größere Motette vollendet, die im Rahmen der „Neuen Musik-Wochen" in München im Oktober 1930 und im Mai 1931 zur Uraufführung gelangen. Auch ein neues Bratschenkonzert soll im Rahmen dieser Veranstaltungen durch Valentin Härtl zur Uraufführung kommen.

Franz Schreker vollendete soeben 4 kleine Stücke für großes Orchester.

Das neue Werk Max von Schillings „Tanz der Blumen" für kleines Orchester gelangt soeben im Verlag von Heinrichshofen, Magdeburg, zur Ausgabe.

Unser Mitarbeiter, der Komponist Theo Rüdiger, Leipzig-Weimar, hat soeben eine große Ouvertüre, „Carneval" betitelt, für großes Blasorchester (Harmoniemusik) vollendet. Die Uraufführung für großes Streichorchester findet im Laufe des Winters 1930/31 in Leipzig statt, ebenfalls die Erstaufführung (für Leipzig) seines Violoncello-Konzertes D-dur.

Kurt von Wolfurt beendete ein Concerto grosso für Kammerorchester, das im Laufe dieses Winters in Berlin seine Uraufführung erleben wird.

Wolfgang Fortner hat ein kürzeres Werk für kleines Orchester „Sweelinck-Suite" vollendet, das unter GMD. Franz von Hoesslin in Elberfeld zur Uraufführung gelangen wird.

Hans F. Redlich hat soeben ein neues Werk für Bariton und 5 Instrumente: „Slovakische Lieder" (op. 10) vollendet, das demnächst zur Uraufführung gelangt.

Arnold Schönberg hat ein Oratorium „Moses und Aron" vollendet, dessen Text eine theologisch-wissenschaftliche Auseinandersetzung über den Gottesbegriff in den verschiedenen Religionen ist.

Kurt Striegler hat ein neues abendfüllendes Bühnenwerk „Dagmar" komponiert. Die Dichtung ist nach der Theodor Stormschen Novelle: „Ein Fest auf Haderslevhus" frei bearbeitet von dem jungen Schweizer Schriftsteller Erhard Konrad.

Erwin Schulhoff, ein Vertreter der atonalen Richtung in der modernen Musik, arbeitet nach einem Textbuch von Otto Rombach an einer Operette.

Ein seltsamer Fall von Schwierigkeit bei der Wahl des Titels hat sich anläßlich des Erscheinens der neuen Oper von Ermanno Wolf-Ferrari ergeben, die demnächst in Rom zur Uraufführung gelangt. Das Werk führt im Original den Titel „La vedova scaltra". Die wörtliche Übersetzung würde lauten „Die listige Witwe". Es liegt nahe, daß dieser Titel für ein ernsthaftes Opernwerk nicht möglich ist, nachdem die Operette „Die lustige Witwe" von Lehar in der ganzen Welt bekannt geworden ist.

Dvoraks Opernwerk „Der Jakobiner" soll durch Dr. Jos. Tanzer ins Deutsche übersetzt werden.

Arthur Honegger, der bekannte schweizerische Komponist, arbeitet an einem neuen Chorwerk nach einem Text von René Bizet. Es stellt den Einzelmenschen im Kampf gegen die auf ihn einstürmenden und ihn in seiner Unabhängigkeit bedrohenden Mächte dar. Das sechsteilige, für Chor, Soli und Orchester geschriebene Werk wird seine Uraufführung anläßlich des schweizerischen Tonkünstlerfestes in Solothurn, das gleichzeitig die Jahrhundertfeier des Cäcilienvereins ist, am 3. Mai 1931 erleben.

Der Roman von Charles Dickens „David Copperfield" wird zu einer Oper umgearbeitet mit der Musik von Reynalds Hahn, Text von Albert Willemetz.

Weitere Neuerscheinungen

Vergleiche unsere Anzeige im September-Heft!

Klavier zu 2 Händen

Bach-Bischoff: 2- u. 3st. Inventionen. In der Phrasierung ergänzt und textkritisch erweitert von Martin Frey. Ed.-Nr. 1786 . . . . M. 1.50

Händel-Bischoff: Leichte Stücke. Neu bearbeitet und ergänzt von Martin Frey. Ed.-Nr. 214 . . . M. 1.80 (Gavotte mit Variationen G dur, Sonatina B dur, Gavotte C dur, Courante F dur, 2 Menuette F dur, Courante G dur, Aria G dur, Sarabande m. Var. d moll, Gigue d moll, Chaconne m. Var. G dur, Allem. g moll, Fantasia C dur, Sarabande u. Passacaille g moll, Menuett m. Var. d moll, Andante (7. Suite), 2 Sarabanden (15. Suite), Menuett g moll).

Mozart: Ausgewählte Sonaten und Stücke, zusammengestellt von Door, neu bearbeitet von Willy Rehberg, Band I. Ed.-Nr. 270 . . . . M. 2.—

Rehberg, Willy: Leichtes für den Vortrag. 12 instruktive Klavierstücke. Ed.-Nr. 2603 . . . . M. 1.50 (Braun, Kleiner Trotzkopf; Frey, Ohne Rast und Ruh; Hofmann, Impromptu, Ungarisch, Wellenspiel; Kleinmichel, Im Marionettentheater, Thema mit Variationen; Lazarus, Kleines Tanzstück, Die kräftige Linke; Niemann; Der junge Hirt, Im Dorfkrug; Söchting, Am Bache).

Schubert: Klavier-Sonaten. Neubearbeitet und mit Fingersätzen versehen von Walter Rehberg.
— Nr. 6 H dur Op. 147. Ed.-Nr. 2581 . . . . M. 1.50
— Nr. 7 a moll Op. 164. Ed.-Nr. 2582 . . . . M. 1.50
— Nr. 8 Es dur Op. 122. Ed.-Nr. 2583 . . . . M. 2.—

Tanz-Album für die Jugend. Neu ausgewählt und bearbeitet von R. Dönitz. Ed.-Nr. 224 . . . . M. 1.50 (Böhmische Musikanten-Polka; Conradi, Herzliebchen-Walzer; Daase, Zieh mit [Galopp]; Donizetti, Tyrolienne; Doppler, Schwarzwälder Spieluhren [Polka]; Gounod, Faust-Walzer; Ivanovici, Donauwellen, Wilde Jagd; Lanner, Die Schönbrunner; Millöcker, Laura-Walzer [Bettelstudent]; Mozart, Menuett; Popp, Ein Tänzchen in der Spinnstube, Kleiner Schelm; Spindler, Polonaise; Joh. Strauß [Vater], Katinka-Polka; Joh. Strauß, Donau-Walzer, Morgenblätter, Fledermaus-Quadrille; Josef Strauß, Dorfschwalben; Tyrolienne; Weber, Aufforderung zum Tanz; Winnitzki, Maniusia-Polka; Zeller, Adam-Walzer [Vogelhändler], Martin-Walzer [Obersteiger].

2 Klaviere zu 4 Händen

(Zur Aufführung sind 2 Exemplare erforderlich).

Hummel: Op. 73. Concertino, mit unterlegtem 2. Klavier (Orchester-Part) (A. Rihm). Ed.-Nr. 2574 . M. 2.—

Mozart: Klavier-Konzert Nr. 1 F dur (K. V. 37), mit unterlegtem 2. Klavier (Orchester-Part) (Hinze-Reinhold) Ed.-Nr. 2572 . . . . M. 2.20
— Klavier-Konzert D dur (K. V. 451), mit unterlegtem 2. Klavier (Orchester-Part) (Hinze-Reinhold) Ed.-Nr. 2573 . . . . M. 2.20

Strauß, Joh.: An der schönen blauen Donau, auf 2 Klaviere übertragen von J. Reichert. Ed.-Nr. 2575 . . M. 2.—

Orgel

Mojsisovics: Op. 66. Sechs Vortragsst. Ed.-Nr 2419 M. 2.50

Violine solo

Seybold, A.: Op. 247. Sechs Vorspielstücke. Ed.-Nr. 2545 . . . . M. 1.— (Alt-Wien, Volksweise, Episode, Andacht, Gnomenparade, Reigen im Lenz)

2 Violinen

Seybold, A.: Op. 247. Sechs Vorspielstücke. Ed.-Nr. 2546 . . . . M 1.50 (Inhalt siehe unter: Violine solo)

Violine und Klavier

Mozart: Adagio (K. V. II, 94) Original für Englisch-Horn, 2 Violinen u. Violoncello, für ein Solo-Instrument (Violine, Flöte, Klarinette oder Oboe) und Klavier bearbeitet von Willi Reich. Ed.-Nr. 2549 . . M. 1.20

Seybold, A.: Op. 247. Sechs Vorspielstücke Ed.-Nr. 2547 . . . . M. 2.— (Inhalt siehe unter: Violine solo).

2 Violinen und Klavier

Seybold, A.: Op. 247. Sechs Vorspielstücke Ed. Nr. 2548 . . . . M. 2.50 (Inhalt siehe unter: Violine solo).

Spohr: Op. 88 Konzert h moll (2 e Concertante) (Violinbearbeitung von H. Marteau, Klavierbearbeitung von Willy Rehberg.) Ed.-Nr. 2203 . . . . . M. 3.50

Violine und Orgel

Marteau: Op. 25 Nr. 2 Prélude. Orgelbegleitung von R. Paul. Ed.-Nr. 2559 . . . . M. 1.60

Violoncello solo

Cahnbley, E.: Orchesterstudien. Ed.-Nr. 2570 . M. 4.— Eine kurzgefaßte Sammlung der wichtigsten u. technisch schwierigsten Solo- und Ensemblepartien aus Orchester- und Bühnenwerken von Franz Liszt (Symphon. Dichtungen, Faust-Symphonie, Dante-Symphonie, Mephisto-Walzer); Johs. Brahms (Symphonie I—IV, Klavier-Konzert B dur) u. G. Puccini (Manon Lescaut, La Bohême, Tosca, Madame Butterfly, La Fanciulla del West).
Früher erschien: Salter, Orchester-Studien. (Beispiele aus Werken der Klassiker), 2 Bde., Ed.-Nr. 1164/5

Chorwerke

Lange, Joachim: 6 leichte 3 stimmige Madrigale (Originalsätze) für 2 Soprane und Alt, oder 2 Soprane und Tenor, oder 2 Soprane und Baß bezw. Bariton, oder 2 Tenöre und Baß. Für den praktischen Gebrauch eingerichtet von Willy Herrmann. (Stimme à —.30) Partitur (Ed.-Nr. 2597) . . . . M. 2.—
Inhalt: (Schön's Lieb, betracht; Mein Schatz, wie kannst du mich verlassen; Ach Mündlein rot! Ach, wer sollt . . . ; Berg und Tal; Sag mir, schön's Lieb).

Lendvai, E.: Op. 68. Nr. 1 Ballade im Schnee. Für 4 stimm. Männerchor. Partitur. Ed.-Nr. 2565 . . . n. M. 1.—
— — Stimmen Ed.-Nr. 2565 a/d . . . . à n M. —.25
— Op. 68 Nr. 2 Freibeuter (Goethe). Für 4 st. Männerchor

Die Werke sind durch alle Buch- und Musikalienhandlungen (auch zur Ansicht) erhältlich

STEINGRÄBER-VERLAG :: LEIPZIG

Julius Bittner arbeitet an einer Johann-Strauß-Operette in der Art des Dreimäderlhauses, die bereits von Direktor Marischka (Theater an der Wien) in Wien erworben wurde.

Eins der bekanntesten Lustspiele Hermann Bahrs, „Der Star", wird von Franz Lehár vertont. Hermann Bahr wird die Umarbeitung des Textbuches selbst zusammen mit dem Komponisten vornehmen.

VERSCHIEDENES.

Die Schweiz wandte sich energisch gegen ausländische Musikkonkurrenz. Wie wir erfahren, verbot das Arbeitsamt zu Zürich den Musikern einer Symphoniekapelle unter dem Komponisten Siegwart Ehrlich, die auf $2^1/_2$ Monate nach der Schweiz engagiert war, das dortige Auftreten mit der Begründung, daß zuerst für die einheimischen Musiker Beschäftigung gefunden werden müsse, ehe Ausländern die Betätigung auf diesem Gebiet zu gestatten sei. Dieses anerkennenswerte Verfahren der Schweizer Behörde sollte nur endlich auch mit allem Nachdruck in Deutschland Nachahmung finden.

Li Stadelmann (Cembalo), Prof. Valentin Härtl (Geige und Viola d'amore) und Dr. Willy Schmid (Viola da Gamba) haben sich zu einem Trio vereinigt, das unter dem Namen „Kammertrio für alte Musik" in die Öffentlichkeit tritt.

Am 14. August 1918 starb zu Annaberg der Komponist Peter Gast, bekannter noch als engster Freund Friedrich Nietzsches und Herausgeber seiner Werke. Da im Sinne des Verstorbenen der Unterzeichnete als einer seiner Freunde die Briefe Peter Gasts zwecks gemeinsamer Herausgabe sammelt, so bittet dieser die Besitzer Gast'scher Briefe um deren gütige evtl. leihweise Überlassung und Übersendung in Original oder Abschrift. — Albert Pfeiffer, Schriftsteller und Tonkünstler, München 8, Ismaningerstraße 28.

Zoltan Gardony hat die Handschrift einer unbekannten 20. Rhapsodie von Liszt im Liszt-Museum in Weimar festgestellt und näher untersucht. Wie er in den Ungarischen Jahrbüchern mitteilt, ist es eine Kopie von fremder Hand, aber mit der gedruckten Aufschrift Ungarische Rhapsodie. Die Rhapsodie verwertet als Themen ein berühmtes ungarisches Lied und andere Volksmelodien seiner Heimat. Gardony bezeichnet dieses wie einige andere in Weimar erhaltene Stücke als Vorformen zu den Rhapsodien: sie standen zwar kopiert und druckbereit, wurden aber in dieser Gestalt niemals veröffentlicht. Die Motive dieser Nummer 20 hat Liszt in der endgültigen Fassung seiner 6. und 12. Ungarischen Rhapsodie verwertet.

Eine Reihe von Kulturvereinigungen hat gegen die beabsichtigte Niederlegung des Stammhauses der Familie Beethoven in Mecheln Protest erhoben, allerdings ist kaum anzunehmen, daß dieser Einspruch Aussicht auf Erfolg haben wird. Das Wohnhaus liegt in einem Straßenblock, der von einer benachbarten Brauerei für Verbreiterungszwecke der industriellen Anlage erworben worden ist.

Im Schumann-Museum in Zwickau hat Direktor M. Kreisig die 39. Sonderausstellung dem Gedächtnis Siegfried Wagners gewidmet. Auch von Richard Wagner sind Briefe, Bildnisse, Widmungen usw. ausgestellt. Die Ausstellung, die Direktor Kreisig in Gegenwart zahlreicher Musikfreunde mit einem Einführungsvortrage eröffnete, soll eine Zeit lang bestehen bleiben.

Der ungarische Kriegsminister General Gömbös hat einen Befehl erlassen, nach dem die alte Einrichtung der wandernden Sänger oder Troubadours wiederbelebt werden soll, um den patriotischen Geist zu stärken und die Liebe zum Soldatenstand zu erhöhen. Seit den Tagen des Königs Arpad haben die Sänger und Lautenspieler, die im Lande herumziehen, die sogenannten „Regös", in der Geschichte Ungarns eine wichtige Rolle gespielt; sie waren immer die Träger der Vaterlandsliebe und wurden von diesem musikalischen Volk hoch geehrt.

Der Obermaschinerie-Direktor der Bayreuther Festspiele, Kranich, dessen Vater schon vor ihm diesen Posten jahrelang innegehabt hatte, hat die ganze riesige Sammlung von Bühnenmodellen der Festspiele, die sich in Hannover im Besitz der Familie befindet, der Stadt Bayreuth für das Rich.-Wagner-Museum zum Geschenk gemacht. Dem Stifter wurde die silberne Bürgermedaille der Stadt Bayreuth verliehen.

Wie „Le Courier Musical" mitteilt, fanden in Paris während der vergangenen Saison 1344 Konzerte statt. Im Vergleich zur vorletzten Saison hat die Zahl der Konzerte sich um zwanzig vermehrt.

Das Basler Kammerorchester (Kammerchor und Kammerorchester) unter der Leitung von Paul Sacher versendet seinen überaus interessanten IV. Jahresbericht. Die Vereinigung ist nicht weniger als 21 Mal öffentlich hervorgetreten. Den Nachdruck legt sie auf Barockmusik, steht aber zugleich mit neuester Musik (Honegger, Strawinsky, Hindemith usw.) in enger Fühlung. Öfters tritt die Vereinigung auch auswärts auf, der diesjährige Weg führt sogar bis Paris, wo sie Mozarts „Idomeneo" auf italienisch aufführen hilft.

„Über Melodie" von F. Busoni. Zu dem Aufsatz im Februarheft unserer Zeitschrift teilt uns ein Leser mit, daß ein dem Herausgeber des Aufsatzes, Dr. Schnapp, unbekanntes Notenbei-

Das Buch der Stunde



Prozeß der Diktatur

Herausgeber Otto Forst-Battaglia

Groß-Oktav, 432 S. Text u. 16 Abbildung.
Geh. M. 12.—, Leinen M. 15.—

Kölniſche Zeitung: „Das Werk ſtellt im ganzen eine bedeutende Arbeit dar und iſt als eine erfreuliche Bereicherung der politiſchen Literatur zu begrüßen. Kein denkender Leſer wird es ohne Gewinn aus der Hand legen."

Aargauer Tagblatt, Aarau: „Dieſes Werk des Amalthea-Verlages iſt ein ſehr gewichtiges Zeitdokument zur Kulturgeſchichte. Dieſer „Prozeß der Diktatur" iſt ein großes Schauſpiel vor dem freigeſinnten Europa."

Tremonia, Dortmund: „Das hochaktuelle Werk iſt von größtem wiſſenſchaftlichen wie politiſchen Wert."

Peſter Lloyd, Budapeſt: „Unter allen Umſtänden ein glücklicher Einfall. Überaus wertvolle und inſtruktive Eſſays erſchöpfen das Problem ſowohl von der hiſtoriſchen wie auch von der zeitgenöſſiſchen Warte aus."

Kaſſeler Neueſte Nachrichten: „Alles in allem bedeutet dieſes Buch einen bahnbrechenden Vorſtoß zur Belebung und Vertiefung der politiſchen Debatte."

Kölniſche Volkszeitung: „Führende Perſönlichkeiten der verſchiedenſten politiſchen Parteien, Konfeſſionen und Länder kommen hier über die allgemeine Aſpekte der Diktatur oder über ihre konkreten Erſcheinungen zu Worte. Glänzend geſchrieben, bringt es jedem viel. Wir gehen mit dem Herausgeber einig in der Meinung «Eines ſchickt ſich nicht für alle»."

Amalthea-Verlag
Zürich · Leipzig · Wien

Der Volkserzieher

Blatt für Familie, Schule und Volksgemeinſchaft

mit „Bücherfreund".

34. Jahrgang.

Begründer und Herausgeber
Wilhelm Schwaner.

*

Erſcheint monatlich
Bezugspreis vierteljährlich Rm. 1.75
Probenummern jederzeit unentgeltlich zur Verfügung.

*

„Der Volkserzieher" (gegründet 1896) iſt ein Führer zu den Innenkräften unſeres Volkes: Heimat und Religion. Aus der engſtirnigen, machtpolitiſchen Verranntheit der Nationen kann uns nur die Wiederentdeckung der ſeeliſchen Kräfte im Menſchen und eine neue Herzensbildung erlöſen. In religiöſen Sucherzeiten kann nur das Bild einer umfaſſenden und verinnerlichten Gottſchau, nicht die Sonderbindung irgend eines Bekenntniſſes emporführen. Jede Nummer unſerer Zeitſchrift dient dieſen großen Zielen der Schul- und Volkserziehung.

*

Volkserzieher-Verlag, Rattlar
bei Willingen, Waldeck

ſpiel von Rubinſtein, deſſen Sonate G-dur op. 13 für Violine und Klavier entſtammt, und zwar dem Thema des erſten Satzes.

FUNK UND FILM.

Der Leipziger Pianiſt und Komponiſt Profeſſor Fritz v. Boſe hat ein Quartett für Klavier, Flöte, Klarinette und Horn geſchrieben, das im September von dem Mitteldeutſchen Rundfunkſender zur Uraufführung gelangte; ebendaſelbſt wurde ſeine Symphoniſche Fantaſie für Klavier und kleines Orcheſter unter Mitwirkung des Komponiſten aufgeführt.

Dr. Walter Niemann (Leipzig) ſpielte im Rahmen ſeiner, an faſt allen deutſchen Sendern eingeführten „Walter Niemann-Stunden" aus eigenen Klavierwerken im Stuttgarter Südfunk ſeine ſechs großen „Impreſſionen" op. 112 nach Dichtungen von Stefan George und Elſe Bergmann (Sprecher: Dr. Kurt Elwenspoek) und in der Breslauer Schleſiſchen Funkſtunde ſeinen Zyklus „Hamburg" op. 107 und „Praeludium, Intermezzo und Fuge" im klaſſiſchen Stil op. 73.

Der Intendant des Mitteldeutſchen Rundfunks, Prof. Dr. Neubeck, hat Dr. Paul Graener beauftragt, eine Muſik zu Maeterlincks „Tod des Tintagiles" zu ſchreiben. Die Aufführung des Maeterlinck'ſchen Spiels mit der Muſik von Paul Graener iſt für Anfang Oktober im Mitteldeutſchen Rundfunk geplant.

Der Südweſtdeutſche Rundfunk übernahm von Berlin eine Aufführung der Offenbach-Operette „Die Prinzeſſin von Trapezunt" in der Bearbeitung des Wiener Schriftſtellers Karl Kraus, der ſchon verſchiedenen Hauptwerken Offenbachs ein erfolgreiches neues Gewand gegeben hat.

In einem von Stuttgart übertragenen Vortrag „Kind, Muſik und Rundfunk" teilte Dr. Erwin Kroll (Königsberg) die Ergebniſſe zweijähriger Erfahrung mit. Allwöchentlich führen oſtpreußiſche Kinder im Senderaum geſanglich und inſtrumental begleitete Stegreifſpiele (Märchen, Vorgänge aus dem Leben) auf, an denen ſich auch die Hörer aktiv beteiligen können. Auf dieſe Weiſe wird ohne feſtgelegten methodiſchen Lehrgang der muſikaliſche Sinn vieler junger Menſchen entwickelt.

Einen intereſſanten Verſuch hat der Frankfurter Sender unternommen. Sämtliche Inſtrumente des Orcheſters wurden in Einzelvorträgen erklärt und vorgeführt, zum Schluß wurden die behandelten Inſtrumente in beſonderer Reihenfolge zu einem Muſikſtück vereinigt. Aufgabe des Hörers war es nun, die einzelnen Inſtrumente zu erkennen und ſie in der richtigen Reihenfolge dem Südweſtdeutſchen Rundfunk mitzuteilen. Für richtige Löſungen ſind eine Zahl von Preiſen ausgeſetzt.

Die übliche Quartalszählung der deutſchen Rundfunkhörer hat ergeben, daß am 30. Juni 3 224 944 Empfangsanlagen gemeldet waren. Gegenüber dem Stand vom 31. März iſt demnach ein Rückgang von 13 452 Hörern, d. h. 0,4% zu verzeichnen, die übliche Erſcheinung während der Sommermonate. Unterdeſſen hat die Zahl bereits wieder zugenommen.

Die „Ufa" hat ſämtlichen Muſikern ihrer Berliner Kinos die Kündigung zugeſtellt. Ein „Erfolg" des Tonfilms! Bereits ein Jahr iſt verſtrichen, ſeitdem der erſte Tonfilm dem deutſchen Prüfungsausſchuß eingereicht worden iſt. In dieſem Zeitraum wurden insgeſamt 60 Tonfilme zenſiert, davon allein 24 hundertprozentige Tonfilme und 10 ſynchroniſierte.

Die Edition Peters, als die führende unter den Klaſſikerausgaben bekannt, veröffentlicht jetzt einen Katalog über Filmmuſik. Aus dieſem Katalog geht hervor, daß die Edition Peters eine große Anzahl klaſſiſcher und moderner Werke für kleine Beſetzung, geeignet zur Aufführung als Begleitmuſik bei Filmvorführungen, herausgegeben hat. Der Katalog bringt die Überſicht über die Werke nach Titeln mit beigegebenen Motiven, weiterhin aber auch eine Überſicht nach dem Charakter der Werke, wodurch an Hand des Kataloges die Auswahl geeigneter Begleitmuſiken erleichtert wird. Es darf mit beſonderer Genugtuung feſtgeſtellt werden, daß auch ein Verlag wie die Edition Peters in wertvollen Verlagswerken für die Filmmuſik Auswahl zu bringen ſucht. Damit kann das Niveau der Filmmuſik weſentlich gehoben werden. Neben den Klaſſikern finden wir auch Modernes. Zahlreich ſind Eduard Grieg, Hugo Wolf, Enrico Boſſi, Walter Niemann, Moszkowski, Sinding, mit einzelnen Werken auch Richard Strauß und Max Reger vertreten. Den an Filmmuſik intereſſierten Kreiſen kann nur mit Nachdruck empfohlen werden, ſich dieſen Katalog, der unentgeltlich abgegeben wird, zu beſchaffen und von dem guten Inhalt desſelben Gebrauch zu machen.

Ein Violinkonzert von Dr. Rich. Greß op. 35 wurde unter Dr. Wilhelm Buſchkötter durch Lotte Hellwig im Kölner Rundfunk zur Uraufführung gebracht.

Das Frankfurter Rundfunkorcheſter brachte unter Leitung von Hans Rosbaud in einem Sinfoniekonzert aus Bad Homburg die deutſche Erſtaufführung des II. Klavierkonzertes in g-moll, op. 16, von Serge Prokofieff. Soliſt iſt Theophil Demetriescu, Berlin.

Der Berliner Muſikwiſſenſchaftler Dr. Hans Hermann Roſenwald iſt von der Pariſer Radiodiffuſion aufgefordert worden, eine Vortragsreihe über die deutſche Muſik der Gegenwart in fran-

Aus dem Monatsprogramm des Westdeutschen Rundfunks

Oktober 1930

Donnerstag, 2. Oktober, 20.00 Uhr:

Die Jahreszeiten

Oratorium von Joseph Haydn
Orchester und Chor des Westdeutschen Rundfunks
Leitung: Bernhard Zimmermann
Solisten: Kläre Hansen, (Hanne), Leonardo Aramesco (Lukas), Wilhelm Strienz (Simon)

Sonntag, 5. Oktober, 20.00 Uhr:

Jacques Offenbach

Zum 50. Todestag
Das Orchester des Westdeutschen Rundfunks
Leitung: Otto Julius Kühn
Solisten: Kläre Hansen (Sopran), Leonardo Aramesco (Tenor), Dodja Feldin (Cello), Egbert Grape (Klavier)

Intermezzo:

Herr Gewinnler gibt Gesellschaft

Musikalische Burleske von Jacques Offenbach
Übersetzt und bearbeitet von Alfred Auerbach und Reinhold Merten

Montag, 6. Oktober, 20.00 Uhr:

Übertragung aus dem Kleinen Haus der Städtischen Bühnen Düsseldorf:

Collegium Musicum I

Leitung: Dr. Alfred Fröhlich
Solist: Karl Onken (Bratsche)
Aus dem „Banchetto musicale" (Joh. Herm. Schein) Ouvertüre (Suite) in g-moll (J. S. Bach), Konzert für Bratsche und Orchester in h-moll (Händel), (Solist: Karl Onken) aus dem Orchester-Trio op. 1, Nr. 1, C-dur (Stamitz), Sinfonie 101 in D-dur (Die Uhr) (Josef Haydn)

Donnerstag, 9. Oktober, 20.00 Uhr:

Virtuose Orchestermusik

Das Orchester des Westdeutschen Rundfunks
Leitung: Otto Julius Kühn
Feuerwerk (Strawinski), Fontane di Roma (Respighi), Bacchanale aus der Böcklin-Suite (Reger), Harry Janos-Suite (Kodaly), Spanisches Capriccio, (Rimsky-Korsakoff) E-dur Polonäse (Liszt)

Mittwoch, 15. Oktober 20.00 Uhr:

Rigoletto

Oper in drei Aufzügen von Giuseppe Verdi
Musikalische Leitung: Dr. Wilhelm Buschkötter
Spielleitung: Dr. Siegfried Anheisser
Chöre: Bernhard Zimmermann
Gilda: Fritzi Jokl-München
Herzog: Leonardo Aramesco
Graf Monterone: Wilhelm Strienz
Orchester und Chor des Westdeutschen Rundfunks

Donnerstag, 22. Oktober, 20.00 Uhr:

Sinfoniekonzert

Das Orchester des Westdeutschen Rundfunks
Leitung: Dr. Wilhelm Buschkötter

Sonntag, 26. Oktober, 20.00 Uhr:

Undine

Romantische Zauberoper in 4 Aufzügen von Albert Lortzing
Musikalische Leitung: Otto Julius Kühn
Spielleitung: Dr. Siegfried Anheisser
Chöre: Bernhard Zimmermann
Solisten: Henny Neumann-Knapp (Undine), Kläre Hansen (Bertalda), Leonardo Aramesco (Hugo), Heinz Holwe (Kühleborn), Hubert Mertens (Hans), Richard Riedel (Veit), Wilhelm Strienz (Pater Heilmann)
Orchester und Chor des Westdeutschen Rundfunks

Aus dem Oktober-Programm der Mitteldeutschen Rundfunk A. G., Leipzig

1. Oktober, 21.40 Uhr:
J. S. Bach: „Das Musikalische Opfer"
(Leipziger Sinfonieorchester)

5. Oktober, 11,45 Uhr:
Festkonzert anläßlich der Tagung des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer
Übertragung a. Dresden. (Dresdner Staatskapelle, Dirigent: Fritz Busch)

6. Oktober, 20.00 Uhr:
II. Abonnementskonzert des Leipziger Sinfonie-Orchesters
Dirigent: Ottorino Respighi
Respighi: Alte Tänze und Arie
„ Trittico Botticelliano
„ Ouvertüre Belfagor
„ Pini di Roma
„ San Michele Mattutino

12. Oktober, 14.30 Uhr:
Konzert des Bertich-Quartetts, Dresden
Otto Wunderlich: Streichquartett Werk 68

13. Oktober, 20.00 Uhr:
Sinfoniekonzert des Leipziger Sinfonieorchesters
Gastdirigent: Sir Thomas Beecham, London
Richard Strauß: Ein Heldenleben

15. Oktober, 21.30 Uhr:
Musik von Heute (Kontrabaß)
Oskar Geier: Konzert für Kontrabaß und Klavier opus 11. (Uraufführung)

19. Oktober, 12.00 Uhr:
Kammerkonzert
(Leitung: Prof. Gustav Mraczek, Dresden)
J. S. Bach: Brandenburgisches Konzert
M. de Falla: Konzert für Cembalo und Orchester
Dvorak: Serenade op. 44

13 Uhr:
J. Haydn: „Liebe macht erfinderisch"
(Deutsche Uraufführung. Bearbeitung Gottfried Kassowitz)

23. Oktober, 21.00 Uhr:
Sinfoniekonzert des Philharmonischen Orchesters, Dresden
Dirigent: Paul Scheinpflug, Dresden
Lettländische Komponisten

27. Oktober, 20.00 Uhr:
III. Abonnementskonzert des Leipziger Sinfonie-Orchesters
Dirigent: Karl Schuricht, Wiesbaden
Gustav Mahler: Sinfonie Nr. 6 a-moll

29. Oktober, 20.00 Uhr:
Zeitgenössische Tonwerke mit Kammerorchester
(Dresdener Staatskapelle, Dirigent: Fritz Busch)
Adolf Busch: Divertimento für 15 Soloinstrumente
Hans Chemin-Petit: 4 Hymnen für Bariton u. Orchester nach Hölderlin-Texten (Uraufführung)
Hans Sachsse: Serenade für 3-stimmigen Männerchor, 4 Holzbläser, Sopranstimme und Laute
Paul Gräner: Die Flöte von Sans-Souci, Suite für Flöte und Kammerorchester

31. Oktober, 19.30 Uhr:
Gastspiel Prof. Miguel Llobet, Barzelona (Guitarre)

21.30 Uhr:
Konzert des Mildner-Quartetts, Wien
Debussy: Streichquartett g-moll

zöſiſcher Sprache zu abſolvieren. Der erſte Vortrag fand am 8. September am Pariſer Sender ſtatt. Ferner wurde Dr. Roſenwald zu einer Reihe von Vorträgen über deutſche Muſik von der Société Allemande verpflichtet.

Kompoſitionen von Jón Leifs kamen anläßlich Islands Jahrtauſendfeier auch durch die deutſchen Rundfunkſender zu Gehör Die Island-Kantate desſelben Komponiſten gelangt zur Uraufführung bei der Island-Feier der Greifswalder Univerſität im November.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND.

Der Wiesbadener GMD. Carl Schuricht war von der Maatschappij Zeebad Scheveningen eingeladen, einige große (Zyklus)-Konzerte zu dirigieren. Der Abſchiedsabend (Bruckners IX.) geſtaltete ſich zu einer großartigen Kundgebung für den Dirigenten.

Die Freiluft-Oper Ravinia bei Chicago veranſtaltete einen Deutſchen Tag, der trotz der damals herrſchenden außergewöhnlich großen Hitze einen überaus ſtarken Beſuch zu verzeichnen hatte. Eingeleitet wurde die Veranſtaltung durch ein ausſchließlich deutſches Muſikprogramm des Ravinia-Orcheſters unter Leitung des Kapellmeiſters Erich Delamarter. Die Feſtrede hielt der derzeitige Leiter des deutſchen Generalkonſulats in Chicago, Dr. Paul Schwarz. Am Abend folgte eine Feſtaufführung des „Lohengrin“ mit Eliſabeth Rethberg als Elſa.

Die bekannte Violinvirtuoſin Martha Linz, die von einer längeren, äußerſt erfolgreichen Konzertreiſe durch New York, Philadelphia, Washington (hier im Beiſein des deutſchen und ungariſchen Geſandten) zurückgekehrt iſt, wurde von Felix Weingartner als Soliſtin eines Sinfoniekonzertes nach Baſel verpflichtet. Ihre Liedkompoſitionen werden demnächſt von Gina Pinnera in Carnegie Hall zur Erſtaufführung gebracht.

Edith Lorand, die bekannte ungariſche Geigerin, wurde von der Internation. Konzertdirektion Ernſt Krauß, Amſterdam, zu einer größeren Konzert-Tournee mit ihrem Kammerorcheſter für Holland verpflichtet. Die Konzerte finden in der zweiten Hälfte des Oktober ſtatt.

Das Leipziger Kammerduett (Käte Grundmann und Käte Welzel) konzertierte mit großem Erfolg in den Sendern Helſingfors, Kowno, Königsberg und fand zur Verfaſſungsfeier in der Deutſchen Geſandtſchaft Helſingfors, mit deutſchen Volkslieder-Duetten, begeiſterte Aufnahme.

Die Vorſteherin der Mozart-Gemeinde Hamburg-Altona, Frau von Poehl, hat kürzlich in Plymouth ein Mozart-Konzert gegeben, das vom Publikum mit großem Beifall aufgenommen worden iſt. Es beſteht die ſichere Ausſicht, daß die Mozartgemeinde der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg außer durch die Londoner Ortsgruppe auch durch eine Ortsgruppe Plymouth vertreten ſein wird.

In Japan macht ſich Joſef Laska als Führer eines japaniſchen Orcheſters verdient, mit welchem er vorwiegend deutſche Muſik pflegt. Es liegen uns eine Reihe ſeiner Konzertprogramme vor, aus denen wir erſehen, welch hervorragende Verdienſte ſich Joſef Laska durch ſeine Pioniertätigkeit erwirbt. In den Programmen finden wir Namen wie Bach-Reger, Dittersdorf, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert (dem er ſchon wiederholt ganze Liederabende widmete), Weber, Brahms und Joh. Strauß. Daneben finden wir aber auch Werke von Tſchaikowsky, Scribian, Borodin, Dvorak, Nedbal, Berlioz, Bartok, Nielſen, Grieg u. a. Die Programme laſſen erkennen, auf welch erfreulicher Höhe ſich das Muſikleben unter der Führung Joſef Laskas bewegt.

Die Sing-Akademie zu Berlin wird unter Leitung ihres Direktors Prof. Dr. Georg Schumann auf Einladung der Konzertgeſellſchaften von Stockholm, Oslo, Göteborg und Kopenhagen dort mehrere große Konzerte geben. An der Konzertreiſe, welche vom 1.—15. Oktober ſtattfindet, beteiligen ſich 250 Mitglieder der Sing-Akademie. Zur Aufführung gelangen Bachs „H-moll-Meſſe“, Beethovens „Missa solemnis“ und Händels „Israel in Ägypten“.

Die „Scala“ in Mailand bereitet für die kommende Spielzeit, die am 7. Dezember beginnen wird, eine Neueinſtudierung des „Fliegenden Holländer“ von Wagner vor, die muſikaliſch vorausſichtlich von Karl Elmendorff geleitet werden wird.

Armin Knabs Kantate „Maria Geburt“ für Alt, Frauenchor und Orcheſter wurde in Kobe in Japan unter Leitung von Joſef Laska mit ausſchließlich japaniſchen Muſikkräften zur Erſtaufführung gebracht.

„Feuersnot“ von Richard Strauß wurde von der Direktion des Teatro Colon in Buenos-Aires zur Auffürung in italieniſcher Sprache für die Frühjahrsſaiſon 1931 erworben.

Siegfried Tappolet, aus der Geſangſchule Alfredo Cairati, hat einen fünfjährigen Vertrag als erſter Baſſiſt mit der Metropolitan Opera in New York und außerhalb der Spielzeit der Metropolitan Opera, einen Vertrag mit der Staatsoper am Platz der Republik in Berlin abgeſchloſſen.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Fritz Stege, Berlin. — Für den Verlag und den Anzeigenteil verantwortlich: Guſtav Boſſe Verlag, Regensburg. — Redaktionelle Sendungen an: Redaktionelle Geſchäftsſtelle der „Zeitſchrift für Muſik“ in Berlin-Wilm., Uhlandſtr. 77/III. — Aufſätze u. innere Anfragen an: Dr. Alfred Heuß, Gaſchwitz bei Leipzig, Guſtav Meiſelſtraße 23. — Schriftleitung für Weſtdeutſchland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerſtr. 338. — Sendungen für den Verlag an: Verlag der „Zeitſchrift für Muſik“, Guſtav Boſſe Verlag in Regensburg. — Gedruckt in der Graphiſchen Kunſtanſtalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG
HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS, GASCHWITZ BEI LEIPZIG

Schriftleitung für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin
Schriftleitung für Süddeutschland und Österreich: Gustav Bosse, Regensburg
Schriftleitung für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln

97. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG / NOVEMBER 1930 HEFT 11

INHALT

Bildbeilagen:

Notenbeilage:

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 4.—, Einzelheft RM. 1.50

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bezw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im Voraus zu bezahlen

INSERTIONSBEDINGUNGEN

Preise für Anzeigen: 1/1 Seite RM. 180.—, 1/2 Seite RM. 94.—, 1/4 Seite RM. 50.—, 1/8 Seite RM. 28.—,
die einspalt. 68 mm breite Millimeterzeile kostet RM. 0.80. Bei Platzvorschrift 25% Aufschlag. Eine Anzeigenseite ist 203 mm hoch und 140 mm breit
Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349; Österr. Postsparkasse: Wien 156451

Aus neuerſchienenen Büchern.

Edouard Herriot: Beethoven. (Verlag Rütten und Loening, Frankfurt a. M.)

Aus dem bedeutſamen Werk des früheren franzöſiſchen Kultusminiſters, das nunmehr in deutſcher Überſetzung vorliegt, wählen wir als Leſeprobe jene Betrachtung über Beethovens Abſtammung, die inhaltlich den beherzigenswerten Standpunkt Herriots gegenüber dem Internationalismus zum Ausdruck bringt, und die in der Form die typiſche Schreibart Herriots mit ihren zahlreichen Parallelen und geiſtvollen Gloſſen kennzeichnet.

„Es iſt nicht zu leugnen, daß Beethoven ein guter Deutſcher hat ſein wollen und geweſen iſt. Zu wiederholten Malen, vor allem aber während des Weltkrieges, ſind lebhafte Anſtrengungen gemacht worden, Deutſchland den Ruhmestitel, dieſen Genius ſein eigen zu nennen, abzuerkennen. Es wurde beiſpielsweiſe ſeine flämiſche Abſtammung betont. Dieſe Abſtammung — wir haben ſchon darauf hingewieſen — iſt nicht zu beſtreiten. Die Arbeiten Raymond van Aerdes auf dieſem Gebiet haben zu äußerſt nützlichen Klarſtellungen geführt. Daß die Familie Beethoven durch ſtarke Bande mit der Stadt Mecheln verknüpft iſt, iſt unverkennbar; mit einer durch das Ergebnis gerechtfertigten Indiskretion wurden Michael van Beethovens Auseinanderſetzungen mit ſeinen Gläubigern und der Behörde unterſucht. Noch weiter trieb der Mechelner Stadtarchitekt Ph. van Boxmeer ſeine Nachforſchungen; er durchſtöberte die belgiſchen Generalarchive und bewies an Hand von unveröffentlichten Dokumenten, daß die Familie Beethoven aus dem Brabantiſchen ſtammt....

Die herrliche Pflanze, die aus dem Boden Bonns entſproß und mit ihren Blüten eine ganze Welt erfüllte, geht in ihren Wurzeln bis in die flämiſche Erde zurück. Für das heutige Belgien, das ein ſo koſtbares Gut geerbt hat, iſt dieſe Ehre beträchtlich genug, ſo daß man ſie ſchon genau umgrenzen und dadurch beſchränken darf.

Ebenſo haben wir aufzuzeigen verſucht, inwieweit der Meiſter in den Jahren der Bildung ſeines Bewußtſeins von den Ideen berührt wurde, die das Frankreich des ausgehenden 18. Jahrhunderts in ſo reichem Maße der Welt ſchenkte; wir haben davon geſprochen, wie ſehr ihm die herrliche Illuſion gefiel, die die Bürgerheere der erſten Republik mit den Waffen in der Hand über die Grenzen ihres Landes trugen; von ſeiner Bewunderung für den ausdrucksvollſten dieſer Sendboten der Freiheit. Mit dieſen Einſchränkungen aber war Beethoven, wenn man berückſichtigt, daß er geiſtig im Rahmen der Tradition des Rheinlandes heranwuchs, durchaus ein Deutſcher, ein echter Deutſcher. Eulogius Schneider, deſſen Vorleſungen er in Bonn beſucht haben und der dabei die Einnahme der Baſtille erläutert haben ſoll, war ein richtiger Germane; er ſtammte aus der Gegend von Würzburg. Den Einfluß Méhuls oder Cherubinis auf „Fidelio“ darf man nicht überſchätzen, darf nicht ein Revolutionsdrama daraus machen, da doch die ganze Ethik des Komponiſten eine ausreichende Erklärung für das Werk gibt.

Wir ſehen Beethoven die Bürger Wiens, die in den Kampf gegen den Sieger von Arcole geſchickt wurden, mit einem für ſie komponierten Abſchiedsgruß begleiten; wenn er 1807 in Wien bleiben will, ſo treibt ihn dazu — er ſagt es uns ausdrücklich — der „Patriotismus eines Deutſchen“. Er hatte ſogar manchmal Anfälle von Fremdenhaß. Der Ritter von Seyfried teilt uns mit, er habe alle ſeine Werke mit Titeln in der Mutterſprache ſtechen laſſen wollen; er ſucht das Wort „Pianoforte“ durch den Ausdruck „Hammerklavier“ zu erſetzen. Dieſe innere Liebe zu einem Vaterland iſt die Grundbedingung für eine aufrichtige Liebe zur weiteren Menſchheit. Der abſtrakte Internationalismus iſt nur eine Chimäre; der wahre Internationalismus geht von einem Mittelpunkt ſtrahlenförmig aus. Seinen Pflichten den anderen Nationen gegenüber kommt der am eheſten nach, deſſen ſeeliſches Leben reich genug iſt, um in ſich die Liebe zur Familie, zur Heimaterde und zum Geburtsland zu bergen. Es ſteht einem Gabriele d'Annunzio wohl an, daß er ſich wünscht, nichts anderes zu ſein als eine ſchöne italiſche Pinie auf dem Hügel Roms im Vollmondſchein oder die ſchwärzeſte Zypreſſe der Villa d'Eſte, wenn die Fontäne ihren haarfeinen Schleier zurückſchlägt, um dem fernen Geräuſch eines latiniſchen Bergſtroms zu lauſchen. Die tief empfindende Seele, die den Geſang rheiniſcher Schiffer mit zartem Gefühl in ſich aufnahm, brauchte ſich ſpäter nur zu entfalten, um mit zwingender Unfehlbarkeit die Idee zu konzipieren, aus der die Neunte Symphonie emporwächſt.“

Preisausſchreiben.

Die Stipendien aus der Fritz-Kreisler-Stiftung ſind den Muſikſtudenten R. Schulz, Erich Bardili, Johann Horvath und dem Fräulein Mary Kurtz verliehen worden. — Das Kuratorium der Mendelsſohn-Bartholdy-Stiftung hat unter Vorſitz von Profeſſor Franz Schreker den Preis für ausübende Tonkünſtler dem

Fräulein Ibolyka Zilzer und Herrn Ludwig Hölſcher (Studierende der Hochſchule für Muſik in Berlin bzw. der Staatlichen Akademie der Tonkunſt in München) zugeſprochen. — Der Preis für Komponiſten wurde für das nächſte Jahr zurückgeſtellt.

Der Sozialiſtiſche Kulturbund erläßt ein neues Preisausſchreiben, das der Gewinnung von einfachen, leicht verſtändlichen, mitreißenden Geſängen dienen ſoll, die bei Umzügen, Verſammlungen, Feſten und Feiern von den Maſſen geſungen werden können. Der Preis für das beſte Lied beträgt 500 Mark. Als weitere Preiſe werden ausgeſetzt: 2. Preis 300 Mark, 3. Preis 200 Mark. Letzter Termin für die Einreichung der Arbeiten iſt der 1. Januar 1931. Die Prüfung der Manuſkripte erfolgt durch einen vom Sozialiſtiſchen Kulturbund hierfür beſtimmten Prüfungsausſchuß. Die öffentliche Erſtaufführung der preisgekrönten Arbeiten ſoll ſobald wie möglich nach der Veröffentlichung des Ergebniſſes ſtattfinden. Außerdem ſollen ſie allen in Betracht kommenden Arbeiterorganiſationen empfohlen werden. Die näheren Bedingungen ſind durch den Sozialiſtiſchen Kulturbund, Berlin SW. 68, Lindenſtr. 3, unentgeltlich zu erhalten.

Aus Anlaß der Tonkünſtlertagung in Dresden fand am Sonntag ein Preisſpiel um die Gewinnung zweier Konzertflügel ſtatt. Zahlreiche Bewerber hatten ſich einer Vorprüfung unterziehen müſſen, aus der zehn Hauptanwärter auf den Preis hervorgingen. Dieſe ſpielten in Dresden einer Kommiſſion von hervorragenden Fachleuten vor, und zwar Bachs cis-moll-Präludium und Fuge aus dem zweiten Teil des „Wohltemperierten Klaviers“, ferner zwei Stücke aus Schumanns „Kreisleriana“ und ein ſelbſtgewähltes Stück. Einſtimmig entſchieden die Junoren dafür, daß der Blüthnerflügel Joſef Wagner aus Breslau, der Bechſteinflügel Hans Richter-Haaſer aus Dresden zuerkannt würde. Die Genehmigung zu einem Einführungskonzert in Berlin erhielten Hermann Schröder, Hamburg, und Walter Bohle, Leipzig.

Ehrungen.

Der Wiener Schubert-Bund hat in ſeiner letzten Vollverſammlung den Komponiſten Frz. Lehár anläßlich ſeines 60. Geburtstages zu ſeinem Ehrenmitgliede ernannt.

Guſtav Mahler ſoll ein Denkmal in Wien bekommen, das nach einem Entwurf von Peter Behrens und Anton Hanak ausgeführt wird. Die Enthüllung des Denkmals ſoll am 18. Mai, dem Todestag des Komponiſten, 1931 erfolgen.

In Geiſing i. E. wurde dieſer Tage am Geburtshauſe Johann Schelles eine Gedenktafel enthüllt. Schelle, 1648 geboren und 1701 in Leipzig geſtorben, war Thomaskantor vor Bach und als Komponiſt bedeutender Vertreter der Epoche zwiſchen Heinrich Schütz und Bach. Die Weihe der Tafel vollzog der Schelle-Biograph Dr. Friedrich Graupner, Berlin, ein früherer Präfekt des Dresdener Kreuzchors.

Die Aſche Wilhelm Maukes wurde in der Urnenhalle B des Oſtfriedhofes zu München beigeſetzt, und zwar auf dem Marmorſockelplatz Nr. 8. Die Vergebung dieſer Plätze hat ſich der Stadtrat der Stadt München perſönlich vorbehalten, weil ſie als Ehrengräber gelten. Die Aſche Wilhelm Maukes iſt die erſte Urne, die in der Halle B beigeſetzt wurde.

Der Wagner-Jugendbund veranſtaltete am 22. Oktober in Charlottenburg (Haus „Kaiſer Friedrich Andenken“) eine Gedenkfeier für Siegfried Wagner, bei der namhafte Bayreuther Künſtler mitwirkten.

Verlagsnachrichten.

Das älteſte deutſch-böhmiſche Geſangbuch der Reformationszeit, welches im Jahre 1531 im Auftrage der Brüdergemeinden von Michael Weiße herausgegeben wurde und nur noch in einigen wenigen Stücken auf uns gekommen iſt, erſcheint zur 400jährigen Wiederkehr ſeines erſten Erſcheinungstages im Bärenreiter-Verlag Kaſſel in völlig originalgetreuem Nachdruck. Die Anſtalt für Sudentendeutſche Heimatforſchung der Deutſchen wiſſenſchaftlichen Geſellſchaft in Reichenberg und die Hymnologiſche Arbeitsgemeinſchaft des praktiſch-theologiſchen Seminars der Univerſität Gießen haben Lic. Wilhelm Thomas mit der Neuherausgabe beauftragt.

Monteverdi's Oper „Orfeo“ in der Bearbeitung von Carl Orff, die bereits in Mannheim und München zur Aufführung gelangte, iſt vom Verlag B. Schott's Söhne in Mainz übernommen worden. In Wien bereitet Profeſſor Heger mit dem Konzertverein eine konzertmäßige Aufführung des berühmten klaſſiſchen Werkes vor.

Unſern Leſern ſei das Inſerat der Firma Artibus et literis, Geſellſchaft für Geiſtes- und Naturwiſſenſchaften m. b. H. Berlin-Nowawes zur Beachtung empfohlen. Das von Profeſſor Dr. Oskar Walzel-Bonn herausgegebene „Handbuch der Literaturwiſſenſchaft“ wird hier zu ſehr günſtigen Bedingungen angeboten. Dieſe ſchönſte Lite-

raturgeschichte der Welt gehört zu den für jeden Gebildeten unentbehrlichen Werken und enthält zugleich einen Bilderatlas zur Weltliteratur von einer bisher unerreichten Vollständigkeit.

Ein neues Werk von Richard Strauß: Richard Strauß hat sein im Vorjahr dem Wiener Männergesangverein gewidmetes „Österreichisches Lied" (nach einem Text von Anton Wildgans für Männerchor und Orchester) soeben dem Verlag Bote & Bock, Berlin, übergeben, der das Werk auch als Orchesterstück (ohne Chor) unter dem Titel ‚Austria' demnächst herausbringt.

Der Generalintendant der Münchener Staatstheater, Freiherr Clemens von Franckenstein, hat soeben mit dem Verlag Bote & Bock, Berlin, den Vertrag über die Uraufführung von G. Fr. Malipiero's neuer Oper „Torneo Notturno" (Komödie des Todes) geschlossen, die im Rahmen der 4. Zeitgenössischen Musikwoche im Mai 1931 im Münchener Nationaltheater stattfinden wird.

Zeitschriften-Schau

Die „Deutsche Sängerbundeszeitung", die unter Schriftleitung von Dr. F. J. Ewens einen weiten Aufgabenkreis umspannt und in dankenswerter Weise den Leser mit allen Gebieten des musikalischen Lebens bekannt macht, veröffentlicht in Nr. 35 des 22. Jahrganges einen Aufsatz „Musik im Dienst der Staatspolitik" von Dr. Hermann Matzke.

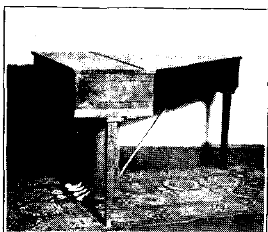
„Als obersten, allgemeinsten Inhalt von Politik schlechthin haben wir uns gewöhnt, alle auf die Erkenntnis und das Wohlergehen des Staates abzielenden Bemühungen anzusehen. Der aus der Staatslehre des klassischen Griechenlands uns wohlvertraute Ausdruck Politik als Staatskunst in wortwörtlicher Bedeutung zieht sich seitdem bekanntlich wie ein roter Faden durch alle Erwägungen von allgemeinverbindlicher, öffentlicher Zielsetzung. Zweifellos stellt diese Auffassung keinen Zufall dar, sondern liegt vielmehr tiefbegründet in der Tatsache, daß seit dem Erstehen höherer Gemeinschaftskultur die staatliche Organisierung der Gemeinschaft die Voraussetzung für eine genügende Sicherheit und Fortentwicklung einer Stammes- bzw. Volksgemeinschaft von jeher gewesen ist. In diesem Sinne ist auch ein Kulturstaat, wie immer seine Staatsform sein mag, ohne eine organisierte Kulturpflege nicht denkbar, dient sie doch mit ihren Mitteln dem Staate schlechthin. So wird die Kulturpolitik zu einem gesicherten Bestandteil der Staatspolitik.

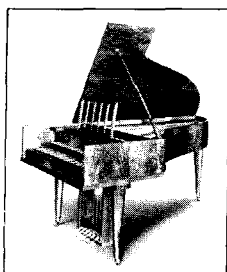
In allen Kulturstaaten gibt es daher eine bewußte, mehr oder weniger eifrig betriebene Kulturpolitik, innerhalb welcher der Schwerpunkt der Betätigung natürlich auf verschiedenen Gebieten, sei es der Kunst, sei es der Wissenschaft, liegen kann. Tatsache ist, daß Musik in der Geschichte der Völker mit nur ganz geringfügigen Ausnahmen im Kulturleben nachweislich eine nicht wegzudenkende Rolle spielt und neben ihrer allgemeinkulturellen Wertung wiederholt bewußt in aktive Beziehung zur Staatspolitik gebracht worden ist.

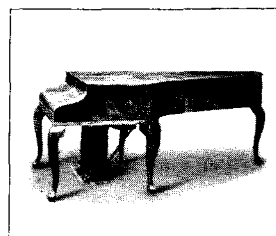
Daß musikalische und politische Begabungen und Ziele nicht selten in einzelnen Persönlichkeiten vereinigt sind und nebeneinander Blüten treiben, kommt häufiger vor, als man gewöhnlich annimmt. Ein typisches Beispiel für musikalischpolitische Interessenverknüpfung in einer Person zeigt uns das genial gestaltete Bild des Kardinals Borromeo in Pfitzners tiefgeschauter Opernlegende „Palestrina", zeigt uns die historische Gestalt des hochbedeutenden italienischen Komponisten Agostino Steffani, der als päpstlicher Diplomat von Rang um die Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert in Norddeutschland lange Zeit eine führende Rolle spielte. Wenig bekannt ist auch, daß eine Reihe von Kaisern aus dem Hause Habsburg sich als sattelfeste Komponisten betätigt haben. Friedrichs des Großen musikalische Produktivität ist bekannt; die Reihe der Doppelbegabungen ist noch lange nicht vollständig erforscht, sodaß es hier noch eine offensichtlich dankbare Aufgabe zu lösen gibt. Und die Praxis dürfte gezeigt haben, daß staatspolitische Ziele zugleich sich auf dem Boden einer geläuterten Musikübung innerhalb eines hochstehenden Kulturvolkes wohl vereinen lassen und von ihr wertvollste Dienste empfangen können."

Hefte für Büchereiwesen. Herausgegeben von der Deutschen Zentralstelle für volkstümliches Büchereiwesen. Schriftleitung: Hans Hofmann. Die Hefte 3/4 des 14. Jahrganges enthalten einen sehr lesenswerten Auffatz über „Musikerziehung und Musikbücherei". Von Büchereidirektor Dr. Rudolf Angermann, Hagen i. W.

Begrüßenswert ist die Tatsache, daß in den Kreisen der Bibliophilen der Gedanke einer Vermehrung der Musikbüchereien immer mehr an Boden gewinnt. In anschaulicher Weise setzt sich der Verfasser in positivem Sinne mit dem Problem der Musikbibliothek und des Musiklebens überhaupt auseinander.









Phot. Hoenisch, Leipzig

Karl Straube

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem Muſikaliſchen Wochenblatt
HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG
HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS, GASCHWITZ BEI LEIPZIG
Nachdrucke nur mit Genehmigung des Verlegers. — Für unverlangte Manuſkripte keine Gewähr

97. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG / NOVEMBER 1930 HEFT 11

Karl Straube.

Von Franz Adam Beyerlein, Leipzig.

Karl Straube wird am 6. Januar 1873 in Berlin geboren. Er ſieht ſeinem Vater, dem Organiſten der Heiligen Kreuz-Kirche, ſchon als Knabe die Anfangsgründe des Orgelſpiels ab und genießt auch weiterhin, ohne jedoch eigentlich irgend jemandes Schüler zu werden, Unterweiſung in dieſem Fache, u. a. von Heinrich Reimann, deſſen Stellvertreter er an der neuen Orgel der Kaiſer Wilhelm-Gedächtnis-Kirche wird. 1897 erfolgt die Berufung an die Willibrordi-Kirche in Weſel mit ihrer gleichfalls neuen Sauerſchen Orgel. 1903 wird Straube Organiſt an St. Thomae in Leipzig, an der Kirche und Orgel Johann Sebaſtian Bachs. Faſt gleichzeitig übernimmt er die Leitung über den gemiſchten Chor des Bachvereins. 1907 wird er Lehrer des Orgelſpiels am Leipziger Konſervatorium und 1918, als 11. Amtsnachfolger Bachs, Thomaskantor. Derzeit dirigiert er zugleich die Chorkonzerte des Gewandhauſes und iſt Direktor des Kirchenmuſikaliſchen Inſtituts am Konſervatorium.

Nach dieſen Daten ſcheint Straubes Leben in einer ſtrengen, faſt ſtarren Zielſtrebigkeit zu verlaufen. Im Innerſten verhält es ſich auch ſo. Auf der Oberfläche aber iſt es natürlich bunter, bewegter hergegangen. Verſuche, die Entwicklung aus ihrer Bahn zu drängen, ſind nicht ausgeblieben. Der gefährdendſte geſchieht, als Straube 1900, nachdem er Beethoven und Brahms dirigiert hat, zum Leiter des Muſikvereins in Münſter gewählt wird. Konfeſſionelle Gründe laſſen das Unternehmen ſchließlich ſcheitern. Wäre es zuſt ndegekommen, man hätte erlebt, wie Straube ſich — ſtatt vor allem mit Bach — mit Beethoven, Brahms und Bruckner auseinanderſetzte. Er ſelber aber wäre der Gleiche geblieben.

Der Siebzig nahe ſchreibt Goethe unter dem Titel „Urworte. Orphiſch." eine Reihe von fünf Stanzen. Die erſte davon lautet:

Wie an dem Tag, der dich der Welt verliehen,
Die Sonne ſtand zum Gruße der Planeten,
Biſt alſobald und fort und fort gediehen
Nach dem Geſetz, wonach du angetreten.
So mußt du ſein, dir kannſt du nicht entfliehen,
So ſagten ſchon Sibyllen, ſo Propheten;
Und keine Zeit und keine Macht zerſtückelt
Geprägte Form, die lebend ſich entwickelt.

Jedes Wort dieser Stanze ist wie der Baublock eines Domes oder auch wie ein Takt einer riesenhaften Fuge. In den beiden letzten Zeilen leuchtet noch einmal verlängert, verdichtet, sieghaft überstrahlend das Thema. Überschrieben aber ist das gewaltige Gedicht zuerst in griechischen Majuskeln „DAIMON", danach verdeutscht „Dämon". „Dämon" und das „Dämonische" sind Lieblingsvorstellungen Goethes.

Jeder große Mensch trägt seinen Dämon in sich. Er ist besessen von ihm, er kommt nicht los von ihm. Denn der Dämon ist in einem sehr wichtigen und bestimmenden Sinne der Mensch selbst. Man kann ihn deuten als die Verschmelzung des durch Vererbung und Umwelt Gegebenen mit dem Ureigenen, das bei der Zeugung aller Vererbung zum Trotz jedes Mal wieder nach seiner besonderen einmaligen Regel entsteht. Kraft so gewonnener Eigenschaften beherrscht er als Summe bewußter, unter- und unbewußter Willensenergien das Dasein „seines" Menschen. Er ist ein höchst unbequemer Gebieter, insbesondere der erbittertste Hasser jeder Art von Trägheit und Lässigkeit. Mitunter will mit ihm auch um die erlaubtesten Freuden, um die läßlichsten Allotria gerungen sein. Dafür macht er wiederum die, die sich ihm vertrauen, immer wieder aufs neue schaffensstark und schaffensfroh. Also besessene Menschen sind unermüdlich und empfinden ihre Arbeit, so sehr sie bisweilen unter ihr stöhnen, als Freude und Gnade.

Karl Straube hat von Vaters Seite her märkisches Pastorenblut in den Adern. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts aber ist in fast allen protestantischen Pfarrhäusern die Musik ganz selbstverständlich daheim, bei Straubes Vorfahren so sehr, daß sich der Großvater als Liederkomponist versuchen darf und der Vater sich ganz und gar der Musik und dem Instrumentenbau, vor allem dem Harmoniumbau verschreibt. Die Mutter, eine Frau von ganz außergewöhnlicher Bildung des Herzens und des Geistes, ist Engländerin, auch sie so musikalisch veranlagt, daß sie der Ehre teilhaftig wird, von Sir Julius Benedict, dem ersten Musiker Londons um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, im Klavierspiel unterrichtet zu werden. Das Beispiel ihrer frommen und zähen Treue hat im Sohne den Begriff der Pflicht und des Aufgehens in einer Aufgabe aufwachen und für immer lebendig bleiben lassen. Die Mutter hat dem Sohne den Dämon eingeboren.

Die Hinneigung zum Musikerberufe erklärt sich ohne weiteres aus der geistigen Verfassung des Elternhauses; auch die Eignung dafür erweist sich zeitig. Zugleich aber ist Straube ein echtes Berliner Kind, von frühreifem, zur Kritik geneigtem Verstande. Die Orgel lockt den Knaben und Jüngling immer wieder, aber er entzieht sich eigensinnig jedem regelmäßigen Unterricht. Das macht: er sieht kein Ziel vor sich, nach dem es sich zu laufen lohnt. Gewiß, Werke allerhöchsten Ranges für die Orgel sind genug vorhanden, aber er spürt hellsichtig heraus, daß die Orgelkunst als Ganzes im engen Rahmen des Kirchendienstes verkümmert und verkümmern muß. Dennoch vermag er nicht von ihr zu lassen. Aber er tut sich inzwischen anderwärts um, um seinen Durst nach musikalischem Erleben zu stillen. Er ist in der Oper bei Muck und Weingartner, in der Singakademie und Philharmonie bei Joachim und Ochs, im Dom bei Albert Becker. Vor allem aber steht er im Banne Hans von Bülows. Dem ist er mit Haut und Haar verfallen. Aber bei aller Benommenheit infolge der überwältigenden Leistung des Meisters hat der Jünger doch wache Sinne für die großen und kleinen Gründe, aus denen es zu solcher Gipfelkunst gekommen ist, für die peinlich genaue, fast pedantisch einheitliche Spielweise der einzelnen Instrumentengruppen und für die folgerichtige, sinnvolle Phrasierung ebensosehr wie für die hochgespannte, fortreißende innere Beschwingtheit der gesamten Wiedergabe.

Als im Jahre 1895 die Kaiser Wilhelm-Gedächtnis-Kirche eingeweiht wird, ist Straube der Einzige, der Heinrich Reimann, ihrem ersten Organisten, als ständiger Vertreter tauglich erscheint. Straube hat die Beziehungen zu diesem außerordentlichen Musiker nie abreißen lassen. Jetzt aber läßt das herrliche Instrument sein Verantwortungsgefühl verfeinert aufhorchen. Er erkennt: nur der absolute Beherrscher jeglicher Technik ist dieser Orgel würdig, und studiert noch als Zwanzigjähriger so lange unerbittlich am Klavier, bis er auch die letzten Möglichkeiten des königlichen Instrumentes auszuschöpfen vermag. Nun erst macht er sich die Orgel-

werke Bachs im eigentlichen Sinne zu eigen. Ihre landläufige, im wesentlichen trocken-formale, in der Registrierung primitiv-gegensätzliche Wiedergabe kann ihn nicht befriedigen. Er wendet sich vielmehr der Reimannschen Auffassung zu, die von Wagner und Liszt herkommt, und schmückt Bach mit allen Farben des üppigen Wagner-Orchesters aus, soviel ihm die Orgel davon nur hergeben will.

Es tritt hinzu, daß Straube sich von je um das Wissen von der Vergangenheit besondere Mühe gegeben hat. Sein Geist greift schon in diesen jungen Jahren schlechthin universal nach allen Früchten der Erkenntnis, sein schwerstes Gepäck sind von je seine Bücher gewesen, — aber am liebsten hat er es stets mit der Historie gehalten. Als der Weisheit Schluß findet er nun immer wieder: der Mensch, je und je ein anderer, ist dennoch immer der gleiche. Gerade diese Gleichheit scheint ihm jetzt das Wichtigere. Gewiß, Straube erfaßt schon damals Bachs herbe Größe in ihrer vollen Wucht, aber er mißt doch unwillkürlich den Menschen des Barock mit dem Maß der Moderne; er kann nicht heraus aus seiner Zeit. Da regt sich denn in Präludium und Toccata, in Fuge und Passacaglia ein neues, zeitverwandtes Leben, die Linien schwingen sich nervöser, leidenschaftlicher, die Farben blühen bunter, schillernder, Übergänge vermitteln und schwellen geheimnisvoll an und ab, die Hörer werden hingerissen von dem so gestalteten Bach, und sie haben es wahrlich leicht, sich hinzugeben. Aber natürlich beginnen einige graue Zöpfe darüber zu wackeln.

Um diese Zeit kommt Straube die erste Komposition Max Regers, die e-moll-Suite, op. 16, zu Gesicht. Reimann bezeichnet sie als unspielbar. Grund genug für Straube, sich des Werkes mit seinen durchaus neuartigen kompositorischen und technischen Problemen in fast halbjährigem Studium zu bemächtigen. Im Frühjahr 1897 spielt er es in öffentlichem Konzert auf der leider unzureichenden Orgel der Dreifaltigkeitskirche. Die Menschen schlagen Kreuze und schreien Wehe! Aber Straube und Reger gehen von da an Hand in Hand.

Im Wesel, vom Sommer 1897 ab, steht Straube auf eigenen Füßen. In der kleinen Stadt hat er die nötige Zeit, und die schöne Sauersche Orgel der Willibrordi-Kirche bietet ihm die wundervollste Gelegenheit, sich ein Repertoire zu bilden, das ihn zum ersten deutschen Orgelspieler macht und ihn befähigt, die Orgel zu einem dem Klavier ebenbürtigen Konzertinstrument zu erheben. Die Spielfolge umfaßt die gesamte Orgelliteratur, beherrscht aber wird sie von Bach und Reger. Der Bund mit Reger schließt sich immer fester. In ihm erlebt Straube die Kunst unmittelbar aus der Seele eines schöpferischen Menschen heraus. Er erfährt den bezwingenden Einfluß, der von der Nähe eines Genies ausströmt, und unterwirft sich ihm willig. Anderseits aber formt der Meister aller Techniken der Wiedergabe die Werke des Freundes bewußt nach seinem eigenen Willen und besseren Wissen, und der Orgelkomponist Reger geht nicht selten bei Straube in eine Art Lehre.

Von Wesel aus muß Straube auf Konzertreisen für seine Gedanken über alte und neue Musik werben, — als Thomasorganist in Leipzig hat er schon am Ort seines Wirkens die beste Resonanz. Aber er behält das Städtchen am Niederrhein in guter Erinnerung. Enge Verhältnisse ergeben Zwang, aber auch Möglichkeiten, die in einer Großstadt entfallen. Straube hat z. B. in Weseler Symphoniekonzerten mit den besten Leuten der Militärkapellen die „Eroica" und Strauß' „Tod und Verklärung" aufgeführt. Die anfangs erwähnte Berufung nach Münster erscheint als die natürliche Folge. Solche Betätigung hat zu allen Zeiten für einen jungen Musiker gewaltig viel bedeutet. Im übrigen hat es der rheinische Menschenschlag dem Berliner ehrlich angetan.

In Leipzig ist es, als Straube Anfang 1903 sein Amt antritt, noch nicht übermäßig lange her, daß sich das Gewandhaus erbittert gegen Wagner und Liszt, etwas sanfter gegen Brahms wehrte. Dort hat Nikisch seit 1895 reinen Tisch geschaffen. Auch der Riedel-Verein gilt nach wie vor für eine der ersten Chorvereinigungen Deutschlands. In der ganzen Stadt aber pulst kein frisches Leben, steckt kein großer, fortreißender Zug. Lipsia vult expectari. Leipzig sieht wieder einmal gemächlich zu, wie sich wohl die Dinge entwickeln werden. Dieses selbstgefäl-

lige Sichgenügenlassen entlädt sich übrigens in seiner sächsischen Prägung gern, sachlich in sich unsicher, in persönlicher Empfindlichkeit. Straube wird also in Leipzig nicht mit Hosianna empfangen. Superintendent D. Pank, ein außerordentlicher Mensch und Kanzelredner, erkennt indessen bald den Wert seines Organisten. Der Thomaskantor Gustav Schreck ist eher ein Mann der erstaunten Augen; fein, mendelssohnisch-harmonisch in sich zufrieden, wie er ist, verwundert er sich über den Kollegen.

Straube ist Preuße, Märker, zur Hälfte ja nur von Bluts wegen, weit mehr durch sein Aufwachsen in Berlin. Sachsen und Märker, gleich beweglichen Geistes, gleich krittelig veranlagt, ähneln einander und vertragen sich darum oft schlecht. Die Märker — die Geschichte erweist es, — sind von festerem, härterem Holze. Straube weiß jetzt, was er will, — die Lehre von dem lebendigen Bach und von Max Reger, als dem Musiker der nächsten Zukunft, in die Weite tragen. Er macht in diesem Betracht keinerlei Konzessionen, in denen man hernach so leicht kleben bleibt. Zielklar setzt er seinen Willen durch. In der altberühmten Motette des Thomanerchores hat er die herrlichste Gelegenheit, seine Ideen in klingende Tat umzusetzen. Er erreicht es, daß die Orgel als dem Gesang ebenbürtig anerkannt wird, daß jenem nicht nur ein liebenswürdiges Improvisieren präludiert, sondern daß das einleitende Orgelwerk vollbürtig neben dem Gesangstext auf den Zetteln angekündigt wird. Er erzwingt es, daß die Hörer, zuerst vielleicht aus kirchlichem Anstandsgefühl, dann aber immer mehr aus Hörbegier vor dem Beginn des Orgelspiels erscheinen. Reger durchzusetzen hält freilich schwer. Selbst von Brahms aus ist der Sprung zu ihm den meisten zu weit. Einzeln, Freund um Freund, wirbt Straube dem Freunde. Unvergeßlich, wenn er zuweilen mitten in der Nacht noch die stichdunkle Kirche aufsperrt und in den geheimnisvoll grenzenlosen Schatten der Gewölbe etwa Regers „Wie schön leucht' uns der Morgenstern" aufglühen läßt! Solcher Inbrunst gegenüber erweist sich das Werk der Thomasorgel schließlich zu wenig ergiebig. Der Kirchenvorstand erklärt, über keinerlei Mittel zu einer Vergrößerung zu verfügen. Straube gibt nicht nach. Er läuft von Pontius zu Pilatus und erlangt wirklich von schwerfälligen Stiftungen einige Zuschüsse. Den größten Teil der Kosten jedoch trägt er aus eigener Tasche. Er, der dürftig bezahlte Organist, macht mit dieser Orgelvergrößerung, die natürlich nach seinen Dispositionen erstellt wird, seiner Kirche ein wahrhaft großartiges Geschenk. Er hat nie danach gefragt, ob er auch seiner würdig entlohnt werde, und die arge Welt hat sich diese bewundernswerte Uneigennützigkeit mehr als einmal zunutze gemacht.

Noch im Jahre 1903 übernimmt der neue Organist an St. Thomae auch die Leitung des Bachvereins. Dieser Chor, 1875 von Herzogenberg, Spitta und Holstein gegründet, kümmert betrüblich dahin, aufrechterhalten nur von einigen Bach-begeisterten Familien. Straube schafft sich in ihm durch unerhörte, aufopfernde Arbeit ein weiteres Mittel zur Erreichung seiner Ziele. Stramme preußische Disziplin wirkt alsbald Wunder. Nach einem tastenden Kantatenabend schleudert er Ostern 1904 die „Johannespassion" heraus. Lang aufgespeicherte Inbrunst hat um dieses Werk des immerhin noch jugendlichen Bach gerungen. Die Aufführung hat herrliche Ecken und Kanten, an denen sich die sanfte Gewohnheit empfindlich stößt. Aber sie ist bis obenan voll Blut und Leben und rüttelt von Grund aus auf. Im ganzen wird sie ohne wesentlichen Widerspruch aufgenommen. Gilt die „Johannespassion" doch von je als die „romantische" Schwester der klassischen „Matthäuspassion". Bemerkenswert ist es jedoch, daß Straube sich in einem gewissen Gegensatz zu der Art, wie er das Orgelwerk Bachs auffaßt, dem Bachschen Orchester gegenüber als strenger historischer Purist erweist. Notgedrungen nimmt er zwar den Flügel statt des Cembalo und die Harfe statt der Lauten hin, aber er „verschönt" im übrigen das Bach-Orchester in keinem Betracht. Es bleibt streng beim Streichkörper und bei Holzbläsern ohne Klarinetten oder derlei andere Zutat.

Straube erklimmt nun gemach die Höhe seines Lebens und Wirkens. Er braucht seine Ziele nicht zu ändern. Sie verschieben sich nur ein wenig in ihrem gegenseitigen Verhältnis. Max Reger bedarf seiner nicht mehr in demselben Grade wie früher. Er vermag sich mit seinen

tapferen bajuwarischen Ellenbogen selbst den Weg zu bahnen. Aber die Freunde bleiben innig verbunden. Wenn Reger in übermächtigem Schaffensdrange nicht mehr ganz sicher weiß, ob ihn die innere Stimme denn auch recht gewiesen hat, sucht er den Rat Straubes. Die Kritik treuer Freundschaft verträgt der sonst leicht Borstige willig, und nicht selten ist das dunkel ringende Gestalten des einen dem klaren, verständnisvoll prüfenden Überblick des andern nicht zum Nachteil gefolgt. Das einzigartige Verhältnis der beiden Männer findet denn auch das seiner würdige Ende. Das Schicksal fügt es in schöner Symbolik, daß Straube es ist, der Max Reger am 10. Mai 1916 wahrhaft „heimbringt" und ihm vor dem letzten Schlummer als Letzter die Hand reicht.

Bach aber wächst immer größer vor Straube empor. Echte Kunst ist immer gestaltetes Leben. Den niemals befriedigten, immer der Vollendung zukämpfenden, dem Göttlichen zudrängenden Menschen Bach in seinen Werken darzustellen ist also die Aufgabe. Sie wird mit derselben hingebenden Treue im Kleinen und Äußerlichen wie im Größten und Tiefsten gelöst. Hans von Bülows Beispiel folgt Straube, wenn er Chor- wie Orchesterstimmen in Phrasierung und Zeichengebung so haargenau ausstattet, daß Irren schlechterdings unmöglich wird, und Bülow im Geiste verwandt sieht und zieht er über alles Einzelne hinweg stets nur die großen Linien der Werke. Die Passionen gestaltet er zu großartigen, bitteren Dramen. Auch er hat sich der naturalistischen Strömung des Zeitalters nicht ganz zu entziehen vermocht. Schon die Volkschöre der „Johannispassion" hat er realistisch grell belichtet. Nun preßt er auch in die turbae der „Matthäuspassion" ein unheimlich pralles Leben, dergestalt, daß sich die fugierenden Stimmen zuweilen zu jagen und in der höchsten Steigerung fast zu überschlagen scheinen. Aber er füllt auch die Arien an mit dem gespannten Geist des Ganzen. Auf dem I. Leipziger Bachfest von 1908 anläßlich der Enthüllung des Bach-Denkmales stellt er die „Matthäuspassion" so hinaus vor das Urteil der Welt. Die Berliner Bach-Tradition, immer noch halb und halb befangen in dem selig-sanft-schönen Überschwang ihres Mendelssohnischen Ursprungs, wallt empört und erbittert dawider auf. Aber Straube läßt sich nicht beirren. Nichts Weich-Überfließendes, nichts Sentimental-Schwelgerisches hat mehr Platz in seinen Partituren. Nach den Passionen läßt er groß und heiß das Bekenntnis der Hohen Messe gen Himmel lodern, und in verwandtem Geiste spürt er überall, in Orchester-, Kammer- und Orgelmusik, vor allem aber in den Kantaten dem lebendigen Funken und ihm allein nach. Auf weiteren Leipziger Bachfesten 1911 und 1914 verkündet sich die Lehre in die Weite, aber Straube trägt auch, vollbewußt seiner Sache, 1912 die „Johannespassion" und 1914 die „Hohe Messe" nach Berlin, dem Ort des Hauptwiderstandes. Und dort und allerorten ringt sich die Erkenntnis durch, daß Bachs Werk selbst wichtiger sein müsse als die noch so tief verwurzelte Auffassung einer Zeit von dem Werk. Nach den Deutschen Bachfesten von 1917, 1920 und 1923, die Straube leitet, ist sie Allgemeingut der musikalischen Welt.

Neben Bach gilt die Arbeit nun auch Händel, dessen unbeschreiblich klare Größe es Straube mindestens ebensosehr angetan hat wie Bachs vulkanischer Überschwang. Das Deutsche Händelfest 1925 tut eine Fülle der Wunder dar; „Salomo" in Straubes Bearbeitung reißt die Hörer zu heller Begeisterung hin. Selbstverständlich kann ein Chor, der sich allmählich einen Platz neben den berühmtesten und ältesten Chören des deutschen Musikgebietes erkämpft hat, an den Werken nach Bach und Händel nicht auf die Dauer vorübergehen. So hat denn Straube, namentlich nachdem der Bachverein sich mit dem ehemaligen Gewandhauschor zur „Chorvereinigung des Gewandhauses" verschmolzen hat, bis zu Honeggers „König David" und letztens Günter Raphaels „Requiem" eine wohlüberlegte Auslese der bedeutendsten Chorwerke zu großartiger Darstellung gebracht. Alljährlich aber führt er daneben noch zu immer erneuter froher Erbauung und zu tiefster Erschütterung das „Weihnachtsoratorium" und die „Matthäuspassion" auf.

Sehr bald nachdem Straube sein Amt als Thomasorganist angetreten hat, gesellen sich die ersten Schüler zu ihm. Sie haben anderwärts nicht gefunden, was sie suchten. Er gibt es ihnen.

Sie tragen gute Namen, dieſe erſten, — Karl Haſſe-Tübingen, Adolf Hamm-Baſel, Guſtav Knak-Hamburg, Fritz Stein-Kiel und der leider früh verſtorbene Kurt Gorn. Es beſteht ein eigentümliches Verhältnis zwiſchen Straube und den jungen Menſchen. Straube ſelbſt fühlt ſich unbedingt wenn nicht als Führer, ſo doch als Träger einer Idee. Aber er will ſich durchaus keine gläubigen Nachbeter erziehen, ſondern von vornherein immer wieder künftige Führer. Er kann ſie natürlich nicht aus dem Boden ſtampfen. Aber er läßt die Kräfte frei wachſen und walten, wenn nur der Einzelne die unerläßliche Grundbedingung erfüllt und ſich der vollen Schwere der Verantwortung bewußt wird, die er der heilig ernſten Sache der Kunſt gegenüber auf ſich nehmen muß. Es iſt der ſchlüſſigſte Beweis für die ſtarke Erzieherperſönlichkeit Straubes, daß ſich trotz dieſer Freiheit an faſt allen deutſchen Muſikhochſchulen eine „Straube-Schule" des Orgelſpiels gebildet hat, daß in Berlin Reimann und Heitmann, in Köln Boell, in München Gatſcher und in Leipzig Ramin und Hoyer in ſeinem Sinn unterrichten. Was daneben diejenigen ſeiner Schüler, die ſich ſchöpferiſch betätigen, ſeinem Rat zu danken haben, werden ſie ſelbſt am beſten wiſſen.

Seit einigen Jahren begehrt eine neue Orgelkunſt — kurz geſagt — von den Orcheſterfarben im Orgelſpiel zurück zu den Regiſterfarben der Orgel der Barockzeit. Die alten Meiſter ſollen darum keineswegs nur mehr als „Linearkomponiſten" gelten; ihr Ewigmenſchliches ſoll durchaus lebendig bleiben. Aber ſie ſollen ſich nicht mehr etwa von Wagner, Liſzt oder Richard Strauß, die ihrem Weſen nicht verwandt ſind, ihre derzeitigen Kleider borgen müſſen, ſondern die eigenen, echten, alten und ſtarken anbehalten dürfen. Es iſt bezeichnend für die Selbſtſicherheit in Straubes Werdegang, daß ſich dieſe notwendige Entwicklung — notwendig, weil ſie vom Verſchränkten zum Natürlichen zurückleitet, — kraft geſteigerter hiſtoriſcher Einſicht ohne äußeren Anſtoß in ihm bereits eingeleitet hat, ehe noch die neue Orgelbewegung beginnt. Vielleicht ausgehend von ſeiner Stellung zum Bachſchen Orcheſter hat er ſich auch im Orgelſpiel von den eigenen Anfängen fortentwickelt. Die früher von ihm herausgegebenen Orgelwerke werden dem Muſiker immer von hohem erzieheriſchem Werte ſein, weil ſie mit eindringlicher Klarheit darſtellen, wie die Wiedergabe eines einzelnen Werkes von einer Grundeinſtellung aus einheitlich und folgerichtig herzuleiten und durchzuführen iſt. Nun aber ſtudiert Straube mit ſeiner ganzen kritiſchen Gründlichkeit das Problem der Orgel des Michael Prätorius in Freiburg und derjenigen des Arp Schnitger in Hamburg und ſieht ſich immer deutlicher auf neue Pfade verwieſen. Am Ende ſeiner Überlegungen hat er den mannhaften Mut, mit ſeiner Vergangenheit als Orgelſpieler zu brechen. Aber dieſe Entſchlußfreudigkeit gibt ihm zugleich durchaus logiſch die Führerſtellung auch in der jungen Orgelbewegung. Fern aller Einſeitigkeit hat er beſtändig eine Orgel im Auge, die jeglichem Stil, dem vor Bach und dem Bachſchen wie auch dem modernen, gerecht wird.

Mitten im 5. Jahrzehnt des Lebens wird Straube Thomaskantor. Er hat Guſtav Schreck, den Vorgänger im Amt, in den Zeiten einer letzten Krankheit bereits vertreten; er hat als Organiſt den Chor von Grund aus kennen gelernt, er hat ſich wohl auch ein Bild dabei gemacht, wie etwaigen Mängeln abzuhelfen ſein möchte. Nicht unvorbereitet tritt er die Nachfolge Joh. Sebaſtian Bachs an. Niemand hat an ſeiner Wahl gezweifelt, kein andrer Name iſt ernſthaft neben dem ſeinen genannt worden, die allgemeine Stimme iſt geweſen: Karl Straube iſt der Thomaskantor.

Und dennoch wird bei ſeiner Wahl von einer ſehr alten und bewährten Überlieferung abgewichen. Bisher hat der Bewerber um das Thomaskantorat ein Kirchenkomponiſt von Rang ſein müſſen; er hat insbeſondere mit Werken für a cappella-Geſang aufwarten müſſen. Straube aber hat keine Note eigener Erfindung veröffentlicht. Er iſt früh zu der Einſicht durchgedrungen, daß es nicht lohne, zu dem vielen Vortrefflichen, das es gibt, ſeinerſeits etwas nur Verhältnismäßiges beizutragen. Dafür bringt er den lebendigen Geiſt Bachs und die eigene befruchtende Perſönlichkeit mit. Das iſt tauſendmal mehr als eine behende kompoſitoriſche Fingerfertigkeit.

Der reife Mann beginnt noch einmal etwas von vorn. Das iſt nun einmal ſein Loos, alles neu

einzuleiten und auf den Marſch zu bringen. Die Thomaner haben ſich auch unter dem alternden Schreck und den Anfechtungen des Krieges zum Trotz auf der Höhe ihrer Kunſt gehalten. Dafür ſorgt vor allem die Tradition, auf die die Sänger ſelbſt eiferſüchtig pochen. Aber der Geiſt Schreck's, ihres Kantors, ſteht, wennſchon er ſich dem Neuen keineswegs verſchließt, dennoch durchaus noch im Schatten Mendelsſohn-Bartholdy's. Ganz ſelbſtverſtändlich wird auch die Art des choriſchen Singens dadurch beeindruckt. Und ſo ſchön, ſo zart und fein ſie obenher vom Chor herabklingt, die Menſchen unten im Kirchenſchiff ſind inzwiſchen anders, anſpruchsvoller und in einem gewiſſen Sinne härter geworden. Eine neue Zeit verlangt ihr Hörerrecht. Straube wird es ihr geben. Seiner Gepflogenheit gemäß will er zunächſt über die künſtleriſchen Mittel, die er gebrauchen wird, von Grund aus und vollkommen Herr werden. In unſäglich mühevoller Kleinarbeit formt er mit der Stimmbildung des Einzelnen zugleich den Stimmcharakter des ganzen Chores nach ſeinem Willen neu. Dieſe Arbeit reißt niemals ab. Die Soprane und Alte mutieren nach wenigen Jahren, und der Nachwuchs will immer neu erzogen ſein. Aber der Lohn iſt köſtlich. Manche geſcheite Leute halten ohnehin den a cappella-Geſang eines Knabenchores für die reinſte Offenbarung der Muſik, — der Thomanerchor läßt in ſeinen guten Stunden wahr und wahrhaftig alles Irdiſche weit unter ſich. Er beglückt in Deutſchland und im Ausland, wohin auch Straube mit ihm kommt, die Menſchen, und mit Recht iſt ſein Name unter die Sterne verſetzt worden: ihm zu Ehren haben die Heidelberger Aſtronomen einen neuentdeckten Stern „Thomana" getauft.

Bach bildet mit ſeinen großen Motetten das Herzſtück der *Motettenprogramme*. Von ihm aus erſtrecken ſich die Geſangsfolgen rückwärts bis zu dem Flamen Josquin (1450—1521) und vorwärts bis zur jüngſten Generation, bis zu Heinrich Kaminski und Kurt Thomas. Alles Wertvolle, was für a cappella-Geſang geſchaffen iſt, ſei es wann und wo immer, erſcheint auf ihnen. Die Zahl der Hörer ſchwillt zu Zeiten ſo an, daß die Thomaskirche wegen Überfüllung polizeilich geſperrt werden muß.

Noch bedeutungsſchwerere Tätigkeit aber entfaltet der Thomaskantor Straube, indem er allſonntäglich im Gottesdienſt der Hauptkirchen eine *Kantate* Bachs zur Aufführung bringt. Klipp und klar iſt damit das Ziel geſetzt, der Muſik im Gottesdienſt die Stellung zurückzugewinnen, die ſie noch zu Bachs Zeiten innehatte, als von willigen Ohren Orgelton und geſungenes Wort ebenbürtig dem von der Kanzel geſprochenen Wort empfunden wurden. Jetzt wieder wie damals handelt es ſich um ein Hinabtauchen in dieſelbe unfaßbare myſtiſche Tiefe, die jeder Religion in ihrem Urgrunde eignet. Aber die geiſtige Verfaſſung der Hörer iſt verändert. Bach hat ſeine Zeit im Klang ahnen laſſen, was einer harten, nüchternen Orthodoxie immer fremd bleiben mußte, heute läßt er im Ton das ewige Geheimnis wieder aufleuchten, das der Rationalismus mit flacher Rede entweiht und der Pietismus allenfalls ſentimental verbürgerlicht hat. Was keines Predigers Wort zu künden weiß, klingt aufs Neue im Ton wieder.

Demſelben Ziel — die Muſik dergeſtalt in den tätigen Dienſt der Menſchheitskultur zu ſtellen — dient organiſatoriſch das „*Kirchenmuſikaliſche Inſtitut der Evang.-Luth. Landeskirche*", das auf Straubes Betrieb und nach ſeinen Richtlinien am Leipziger Konſervatorium eingerichtet wurde. Ähnlich anderen älteren Inſtituten erzieht es auf weſentlich verbreiteter und vertiefter Bildungsgrundlage und in ſtrengem Lehrgange den Nachwuchs der Kirchenmuſiker zu ebenbürtigen Mitarbeitern der Geiſtlichen im kirchlichen Dienſt. Die Muſik in der vorderſten Front der Kulturſtreiter — darüber lüftet ſich der Wolkenſchleier ein wenig, der ſeit Jahrhunderten immer wieder vor der Zukunft liegt. Wenn jetzt in Paris in der Madeleine die religiöſen Schmerzen und Freuden einer proteſtantiſchen Seele in Bachs Hoher Meſſe im Rahmen der Meßhandlung ſich ergießen und wenn in der Thomanermotette Paleſtrinas Missa papae Marcelli als das Sinnbild der „una sancta catholica et apostolica ecclesia" wie aus einer Urtiefe heraufrauſcht, dann ſcheinen ſich ſogar dieſe Wolken zu lichten.

Straubes Wirken iſt nicht in ſeinen Ämtern erſchöpft. Sein Schickſal hat ihn nach Leipzig geführt, und er ſteht mit ſeiner ganzen Perſönlichkeit auf dem anvertrauten Platze. Aber er

faßt ihn nicht nur als eine Angelegenheit von örtlicher und rein musikalischer Wichtigkeit auf, sondern weiß um die tiefere Bedeutung dieses bescheidenen Einzelpostens für die gesamte deutsche Kultur. Manchenorts wirft man sich dem Neuen, sei es wie es sei, blindlings in die Arme. Berlin vor allem wird auf diesem Wege, eher dem Gesetz der eigenen riesigen Schwere und der einmal begonnenen Bewegung folgend als in klarer Erkenntnis, vorangetrieben. Diesem entfesselten Ungestüm gegenüber hat sich Leipzig als die Stadt Bachs und des Gewandhauses mit seiner edlen Überlieferung zu behaupten. Erfolg aber kann es nur dann haben, wenn es die besten Kräfte um sich zu sammeln und des alten Ruhmes immer erneut würdig zu werden vermag. Straube hat vor Zeiten bereits Max Reger die Wege nach und in Leipzig geebnet. Noch jetzt ist er genau so unermüdlich tätig und rüstig in majorem Lipsiae gloriam. Er weiß, worum es geht. Er rät und regt immer an, und die jüngsten Kräfte, wenn sie sich nur auf ihre Sache verstehen, sind ihm als Helfer und Mitkämpfer ebenso willkommen wie alte erprobte Namen. Nicht zuletzt ihm und seinem Wirken in der Stille ist es zu danken, daß sich insbesondere das Leipziger Konservatorium in der ganzen Welt sehen lassen kann und daß die Musikstadt Leipzig sich bisher standhaft dagegen zu wehren vermochte, vom allgemeinen gleichmacherischen Wirbel der Zentralisation verschlungen zu werden.

Es ist die allgemeine Rede, daß ein lediglich nachschaffender Künstler mit dem Ablauf seines irdischen Daseins so gut wie abgetan sei. Das trifft nur dann zu, wenn das Nachschaffen im reinen Nachahmen stecken bleibt, wenn darin, dem Wortlaut zuwider, das Schöpferische nie vorhanden oder irgendwie vertrocknet gewesen ist. Aber warum singen und sagen die Leute heute immer noch von dem Klavierspieler — abgesehen vom Komponisten — Liszt, während um Thalberg und Tausig alles stumm geworden ist? Warum ist auch denen, die ihn gar nicht mehr erlebt haben, Hans von Bülow noch ein lebendiger Begriff? — Weil Liszt und Bülow nicht nur große Künstler des Nachschaffens gewesen sind, sondern auch als schöpferische, bildende Menschen weit über ihr zeitliches Leben hinaus befruchtend gewirkt haben. Gleich ihnen darf Straube heute auf der Höhe seines Lebens gewiß sein, daß seine Tätigkeit bleibende Folgen gezeitigt hat. Was er geschaffen und gelehrt hat, ist jetzt bereits lebendigste Tradition. Er ist ein Bahnbrecher gewesen und hat als solcher erfahren müssen, daß den Menschen, die vorangehen, selten vergönnt ist, die Früchte ihrer Mühen zu pflücken; dankbaren Nachfahren fallen sie schon jetzt sonder Mühe in den Schoß.

Spricht man Straube davon, wieviel Dank ihm die Mit- und Nachwelt schulde, dann erwidert er ablehnend, er sei sich nur einer einzigen Tat bewußt, — daß er überall dort, wohin er gestellt worden sei, nach Kräften seine Pflicht getan habe. Das ist allein schon viel, heutzutage mehr denn je. Und wenn man es richtig betrachtet, ist es in Wirklichkeit alles. Blickt man zurück, so hat Straube den Dämon, das heilige Feuer von Anbeginn in sich. Er hat „nur" nötig gehabt — aber neun Zehntel aller Menschen scheitern an diesem „nur", — den Keim, der ihm eingepflanzt war, zum Entfalten, zum Wachsen und Blühen zu treiben. Er wächst noch immer stetig und sicher. Er wurzelt immer tiefer, er wipfelt immer höher.

Und keine Zeit und keine Macht zerstückelt
Geprägte Form, die lebend sich entwickelt.

Wenn Widerstände sich häufen, wenn Mißgeschick hereinbricht, der Dämon gibt Trotz und Trost. Straube wirbt sich ungewollt Freunde. Wohin er auch kommt, überall sind die Besten stolz und glücklich, seiner Freundschaft wert zu heißen. Seine Schüler hängen ihm an, Damen und Herren seiner Chorvereinigung proben, wenn es nottut, viermal in der Woche mit ihm, seine Thomaner blicken zu ihm auf wie zu einem lieben Vater und guten Freund. Aber die wenigsten verstehen, wie einer so niemals zufrieden sein kann wie Straube, wie unersättlich er immer weiter und breiter wirken möchte. So ist er es denn letztens immer selber, der strittige Fragen klären, Einwände widerlegen, zögernde Behörden zum Entschluß treiben, kurz sich den Weg bereiten muß. Er geht ihn geradeaus, den Blick stets auf das Wesentliche, auf das Ganze gerichtet. Die einmal geprägte Form vermag sich nur auf die ihr eigene Art zu entwickeln.

An äußeren Ehren hat es Straube nicht gefehlt. Er heißt Professor, Doktor gar. Zwiefach. Zum 50. Geburtstag verlieh ihm die philosophische Fakultät der Leipziger Universität den Ehrendoktor. Sie hätte keinen Würdigeren finden können. Straube verfügt über ein wahrhaft erstaunliches Allgemeinwissen. In allen Dingen der Staaten- und Kulturgeschichte ist er belesen wie die gelehrtesten Köpfe, und vor allem hat er das Gelesene sich zu eigen gemacht und sich daran gebildet wie selten ein gelehrter Kopf. Dann, als er 25 Jahre in Leipzig tätig ist, macht ihn die theologische Fakultät der Universität zum Doktor der Theologie. Das überrascht ihn wahrhaft und erschüttert ihn. Der Doktor der Theologie geht von keiner allgemeinen Hochschätzung aus, sondern hat ein unmittelbares Verdienst um die Kirche zur Voraussetzung. Damit haben es die Theologen getroffen: das hat Straube gewollt und sieht es nun von den Berufensten anerkannt. Darum ist er ergriffen. „Das hätte meiner Mutter Freude gemacht", sagt er. Er ist 57 Jahre alt und kennt doch keine höhere Richterin als die tote Mutter. Der ehrenvollste Titel aber bleibt ihm der des Thomaskantors. Da haben die Thomaner in Upsala im Dom gesungen. „Hernach beim Empfang", erzählt Straube, „kommt mir der Erzbischof, der Primas von Schweden, die große Freitreppe herunter entgegen und heißt mich willkommen. Er steigt herab, ich steige hinauf. Er könnte seinen König oder auch den Papst, wenn er Lust hätte, nach Upsala zu fahren, nicht anders empfangen als mich!" Und nach einer Weile fügt er hinzu: „Aber das war nicht etwa ich. Das galt dem Thomaskantor."

Darauf aber kommt es an, daß einer ein würdiger Nachfolger Johann Sebastian Bachs sei. „Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben." Sehr gut. Es gibt „Künstler", die gehen hin, wechseln das Gold des anvertrauten Gutes in gängige Münze und verläppern es in Groschen und Pfennigen auf dem Markte. Solange aber andere — wie Karl Straube — das edle Gut mit Treue und Sorgfalt bewahren und es nur rein und unverfälscht weitergeben, solange dürfen wir getrost sein und hoffen.

Karl Straube und die historische Renaissance.

Von Theodor Kroyer, Leipzig.

Wissenschaftliche Ideen, Entdeckungen, Theorien, die die Welt bewegen, verdanken ihren Erfolg nicht ihrer genialischen Mitgift allein. Es sind Männer der Praxis, die den neuen Gedanken erst Schwungkraft, dem Wort erst Unvergänglichkeit geben — die Paladine der Tat, deren Bündnis die Wissenschaft heute nötiger hat denn je.

In der Musik hat sich immer wieder gezeigt, daß ohne solche Gemeinschaft ein wahrer Fortschritt undenkbar ist. Als vor etwa hundert Jahren die historische Renaissance ihre ersten Vorstöße in die Praxis unternahm, fand sie sich allein und verkannt. Und lange dauerte es, bis sie bei den „Ausübenden" Erhörung fand. Gewiß war sie selbst nur sehr langsam fortgeschritten und in ihren Grundsätzen noch weit von dem festen Standpunkt entfernt, den die anderen Wissenschaften längst erreicht hatten. Dann freilich, in demselben Maße, in dem sie sich vervollkommnete, gelang es ihr auch, Freunde zu erwerben. Seit nicht ganz fünfzig Jahren — und so recht eigentlich seit dem Krieg — haben sich die Musiker den neuen Forderungen, die die historische Bewegung an sie stellt, nicht mehr verschlossen — und zwar Schaffende und Ausführende in gleichem Maße. Heute ist der Augenblick gekommen, der uns die Gemeinschaft der Künstler und Kunstgelehrten nicht als ein Zeichen des Verfalls, sondern der Erneuerung deutlich macht und daraus die Gewißheit gibt, daß die „neue Musik" als krauser Zweig an dem mächtigen Stamm der polyphonen Kunst nicht fruchten kann ohne den lebendigen Zusammenhang mit der alten, daß aber die alte Musik hinwiederum nur aus ihrem jeweiligen Kulturkreis, in ihrer organischen Ganzheit erfaßt wird. Diese letztere Erkenntnis hat bisher wenigstens nicht allen Musikern eingeleuchtet. Ihr scheint das Trägheitsgesetz im Wege zu stehen; es mag dem

Ausübenden wohl nicht leicht fallen, das ihm liebgewordene Credo der romantiſchen Kunſtanſchauung abzuſchwören. Was ſoviel heißt wie: umzulernen.

Die hiſtoriſche Renaiſſance hat heute beredte Fürſprecher unter den Beſten. Kein Wunder, daß die ſchöpferiſchen Talente gerade in der älteſten Muſik, in der linearen Ausdrucksform der Frühzeit neue Anregungen ſuchen; auch Virtuoſen und Dirigenten greifen in die Bewegung ein.

Unter dieſen „Paladinen der Tat" ragt Karl Straube weithin hervor. Um ein Berliozſches Wort zu variieren: Wie groß muß der Meſſias ſein, der den zum Johannes hat!

Straube iſt der Muſiker, an dem ſich die wiſſenſchaftliche Bindung am ſtärkſten und geradezu vorbildlich bewährt hat. Und vielleicht deshalb, weil er nicht von der Wiſſenſchaft, ſondern eben von der Praxis herkommt. Er hat die naturgegebenen Zuſammenhänge zwiſchen Neu und Alt als Bach-Interpret und als Bachforſcher elementariſch in ſich erlebt. Er hat die feinen Fühler, die ihn wie von ſelbſt „vor Ort" führen, die ſeheriſche Begnadung, die ihn vor allem befähigt, auch die Problematik der hiſtoriſchen Renaiſſance zu kalkulieren. Sein Bildungsgang gibt uns darüber Aufſchluß:

Als junger Organiſt — in einer Zeit, die, ohne Verſtändnis für die eigenartige Größe des muſikaliſchen Barock, die vorbachiſche Kunſt nur als primitive einſchätzte — füllte er ſeine Konzertprogramme mit Werken ſolcher vorbachiſcher „alter Meiſter". Die Freundſchaft mit Max Reger, der als Riemann-Schüler zu Bach und ſeiner Zeit gekommen war, hat ihn ſicherlich auch in dieſer unzeitgemäßen Liebe beſtärkt. In Leipzig, als Thomas-Organiſt, ſpäter als Thomas-Kantor und nicht zuletzt als Organiſator des Kirchenmuſikaliſchen Inſtituts, benutzte er jede Gelegenheit, ſeinen hiſtoriſchen Wiſſens- und Wirkenskreis zu erweitern, zumal in den großen Bach- und Händel-Feſten und in mannigfachen hiſtoriſchen Aufführungen ſeines Thomanerchors, mit dem er auf weiten Konzertreiſen für die alte A-cappella-Muſik warb. Seine Uraufführungen der Bachſchen Wunderwerke „Die Kunſt der Fuge" (1927) und „Das muſikaliſche Opfer" (1928), in denen er ganz ſchwierige Fragen der Stilauffaſſung, vor allem Beſetzungs-Probleme zu löſen verſuchte, mögen bezeugen, wie tief er rein muſikantiſch in die Wiſſenſchaft vorgedrungen iſt. Natürlich betätigte er ſich auch als Bearbeiter und Herausgeber alter Muſik.

Nach zwei Seiten hin hat ſich Straube heute am reichſten entfaltet: als Haupt der neuen Orgelbewegung und als Aufführungspraktiker im beſonderen. Mit Willibald Gurlitt, Günther Ramin und Hans Henny Jahnn trat er vor einem Jahrzehnt für die Wiedererweckung des „barocken" Klangideals — für den Prätorius-Typ mit allen ſeinen Weiterungen, für die Pflege der alten Orgelkunſt — ſogleich entſchieden ein. Hier ereignete ſich der ſeltene Fall, daß ſich ein im Geiſte der Romantik erwachſener Muſiker, Regers Freund und gefeiertſter Interpret, in Erkennntis des Beſſeren des Guten entſchlägt und ſelbſt korrigiert. „Umlernt" alſo — und damit durch ſein virtuoſes Genie die Bahn für die fruchtbarſten Gedanken der Muſikwiſſenſchaft frei macht. Ach, es war ja nicht ſein virtuoſes Orgelſpiel nur — glücklich, wer ihn damals an der Freiburger Orgel ſah und hörte! — es war der ganze Menſch in ſeiner Vielſeitigkeit, Geiſtigkeit und Selbſttreue. Er gibt in ſeiner famoſen Widmung der neuen Folge „Alter Meiſter des Orgelſpiels" — die er an die Philoſophiſche Fakultät der Univerſität Leipzig gerichtet hat — ſeinen alten Irrtum offen zu, begründet aber zugleich die Notwendigkeit ſolcher Wandlung mit einer unerhörten Klarheit und Sachlichkeit, die keinen Widerſpruch mehr duldet. Dieſe Ehrlichkeit iſt eines der ſchönſten Zeugniſſe ſeines ſtolzen Künſtlertums. Die Grundhaltung — ſagt er — die er vor rund dreißig Jahren im erſten Band ſeiner „Alten Meiſter" einnahm, erkläre ſich aus ſeiner romantiſchen, „affektiſch"-modernen Einſtellung; er lehne ſie heute ab, da ſie für die Wiedergabe der alten, in ihrer Ruhe und Größe mit dem Religiöſen verwurzelten Orgelkunſt nicht mehr genüge. Die muſikwiſſenſchaftliche Erfahrung habe gelehrt, ſtilgeſchichtliche Prozeſſe aus ihrer Umwelt, als Auf und Ab, als Werden und Vollendung für ſich zu begreifen. Nicht zum Schaden, ſondern zum Se-

gen der Kunst, die durch solche Erkenntnis an Mannigfaltigkeit, an Tiefe und Weite nur gewinnen könne.

Kein anderer Musiker, glaube ich, hat diese Grundgedanken der modernen Musikwissenschaft bisher wie Straube sich ganz zu eigen gemacht.

Als Mann der Praxis hat er sich auch ihrer Erfüllung gewidmet. Die aus dem organistischen Renaissance- und Barock-Experiment sich ergebenden Forderungen des Orgelbaues haben in ihm einen Kenner, einen Förderer von Weltruf. Zahlreiche Orgeln — unter andern in Halle, Göttingen, Königsberg, und die größte Orgel der Welt, im Passauer Dom — sind von ihm oder unter seiner Mitwirkung nach historischen Mustern disponiert. Im großen Saale des Neuen Grassi-Museums zu Leipzig steht heute die Orgel, die ich bei der Einweihung des Instrumenten-Museums im vergangenen Jahre feierlich auf seinen Namen getauft habe: „Zur Erinnerung und zum Vorbild". Auch sie verdanken wir seiner unermüdlichen Hilfsbereitschaft.

Wir sehen ja nicht in die Zukunft der „Orgelbewegung". Aber das ist gewiß: Sie wird mit der historischen Renaissance wachsen und sie wird nicht vergehen. Es ist Straubes Verdienst, wenn sie so groß geworden ist, daß sie nicht nur auf seinen beiden Augen ruht.

Die moderne Denkmäler-Praxis ist das andere, größere Arbeitsfeld Straubes; sie steht unter dem Zeichen Bachs. Sie gibt allerdings noch kein rundes Bild. Die Wissenschaft, selbst noch uneins über die Grundfragen der historischen Klangerweckung, kann zunächst nur die Überlieferung, die wechselnden Besetzungsnormen, das Instrumentarium, die Vortragsgesetze und ähnliche Spezialitäten der einzelnen Epochen — als Tatsachen feststellen. Aber die Neugestaltung in klingender Wirklichkeit scheitert noch an der aus dem 19. Jahrhundert ererbten Disharmonie zwischen barocker und klassischer Auffassung. Die „Masse" vor allem, die unverhältnismäßige Besetzung der Chor- und Streicher-Gruppen steht der stilgemäßen Wiederbelebung alter Musik großen Stils im Wege. Weniger der Mangel an brauchbaren Rekonstruktionen der wichtigsten Instrumenten-Typen, die sich zur Not wohl ersetzen lassen. Das sind Sorgen, die auch unserm Künstler zu schaffen machen! Aber er ist immerzu bestrebt, zu bessern, auch in klanglichen Einzelheiten an das Original heranzukommen. Aus nächster Nachbarschaft weiß ich und kann ich bestätigen, wie sorgfältig S t r a u b e seine Bach-Aufführungen auch in dieser Richtung vorbereitet. Wagemutig und jedenfalls lehrreich sind seine Besetzungs-Versuche mit vermehrten Bläsern und Akkordinstrumenten, sein Zurückgreifen auf Clarinen (die sog. Bach-Trompeten) und Gamben, vor allem in seinen weitberühmten Passions-Aufführungen, die uns immer wieder neue Anregungen geben.

Und da ist noch ein Posten in unserer „Rechnung", der nicht gering wiegt: die „neue Musik" in Straubes Leben. Es ist das Vorrecht des Künstlers vor dem Gelehrten, daß seine Hoheitsgrenzen unbeschadet der Ferne und Weite nach der Vergangenheit zu bis in die Zukunft reichen und mit der Zukunft wachsen. Die Wissenschaft kann die flutende Gegenwart als Teil des Ganzen wohl erfassen und nach ihren Erscheinungen vielleicht einordnen; aber ein „Urteil" steht ihr nicht zu. Der Künstler aber, nicht gebunden, sitzt am Webstuhl der Geschichte; er ist sie selbst: Zeitgenosse und Anwalt zugleich, der sein Recht ausüben mag, wie's ihm paßt.

Wie nun S t r a u b e als junger Orgelspieler den „modernsten" Musiker seiner Zeit, M a x R e g e r, sofort verstanden hat, so kann er bis zur Stunde nicht anders, allen Gegenwirkungen zuwider: auch für das jüngste Zweiglein am grünenden Stamm der neuen Musik schlägt sein Herz. Daß er sein Bündnis mit der Wissenschaft also versteht, wie sie es verstanden haben will — daß es ihn befreie von aller Enge der Schule und des Alters —: das beweist uns sein unbefangenes Verhältnis zur Jugend. Weil er selbst jung geblieben ist, hat er auch als Lehrer umgelernt, er hat sich den Sinn für die Sehnsüchte der Gegenwart bewahrt. Das hat mich immer am meisten an ihm gefreut. In seiner Schule sitzen Altmeisterliche und ganz Moderne beieinander, und gerade die Problematischen werden unter den Besten genannt. Überblicken wir so sein Wirken allbisher, so bestätigt sich abermals: er ist sich treu geblieben.

Johann Hermann Schein.

Zum 300. Todestage am 19. November 1930.

Von Karl Hasse, Tübingen.

Unsre Zeit bemüht sich ganz besonders um die Musik des ausgehenden 16. und des angehenden 17. Jahrhunderts. Besonders auch die protestantische Kirchenmusik sucht hier, wie schon einmal im 19. Jahrhundert, als Winterfeld und andere den Stil Johann Eccards und überhaupt den a cappella-Stil als den klassischen protestantischen Kirchenmusikstil bezeichneten, eine Quelle für die Erneuerung ihrer Ideale und die Grundlagen für ihre Aesthetik. Da handelt es sich um Stileigentümlichkeiten, die heute vorwiegend bei Hans Leo Hasler und Michael Prätorius gesucht werden. Bei Schütz findet man sie nicht mehr rein vertreten, geschweige denn bei Johann Sebastian Bach. In der Orgelmusik möchte man sie durchs ganze 17. Jahrhundert noch nachweisen, so daß von den „drei großen S" Scheidt derjenige ist, der auch heute besonders hervorgehoben wird. Der dritte dieser „großen S", Johann Hermann Schein, ist ohne Zweifel am wenigsten für die gedachte ästhetische Richtung in Anspruch zu nehmen. Er ist am entschiedensten von den Idealen, die man Prätorius und Hasler zuschreibt (ob mit Recht oder Unrecht, etwa in einseitiger Hervorhebung gewisser stilistischer Gebundenheiten, sei hier nicht näher untersucht), abgerückt. Er ist allzu deutlich Vertreter einer ausdrückenden und persönlichen Kunst. So ist es kein Wunder, daß seine Werke, nachdem sie, hauptsächlich durch die Bemühungen Artur Prüfers, vor mehr als dreißig Jahren anfingen, starke Teilnahme zu erregen, dann wieder etwas in den Hintergrund getreten sind, trotz der opfervollen Weiterführung der Gesamtausgabe durch den genannten Leipziger Musikgelehrten.

Der 300. Todestag des großen Thomaskantors gibt nun einen besonderen Anlaß, sich seiner Werke zu erinnern. Dies sollte zunächst einmal dazu anregen, die Weiterführung und Beendigung der Gesamtausgabe, die durch die Inflation behindert worden ist, zu ermöglichen[1]. Vielleicht kann es auch dazu beitragen, daß man wieder zu einer umfassenderen Würdigung der großen Entwicklung der evangelischen Kirchenmusik zwischen Luther und Bach gelangt.

Schein ist von den fast gleichaltrigen beiden andern der „großen S" am frühesten gestorben. Am 20. Januar 1586 geboren, hat er nur ein Alter von 45 Jahren erreicht, während ihn die beiden anderen, besonders Schütz, weit überlebt haben. So stehen Scheins Hauptwerke zeitlich fast in einer früheren Epoche, als die von Scheidt und Schütz, während sie stilistisch fast über sie hinausgreifen. Gerade das Jugendlich-Feurige, mit dem Schein die neuen Impulse, die aus Italien hereindrangen, aufnahm, gibt ihnen etwas Vorausgreifendes, und das stark ausgeprägte persönliche Ausdrucksmoment verleiht ihnen die weite Geltungsmöglichkeit. Musikgeschichtlich bedeutsam und bekannt ist, daß Schein unter den ersten war, die den konzertierenden Stil mit Generalbaß in Deutschland einführten. Er ist sogar der erste, der konzertierende wenigstimmige Kirchenstücke im Stile Viadanas schrieb; der erste Teil seiner opella nova erschien 1618, während das erste Werk mit Continuo von Schütz erst 1619 herauskam. In Vergleichen mit Schütz ist Schein häufig als der unreifere, ja unbedeutendere hingestellt worden. In meiner Besprechung der opella nova des zweiten Teiles von 1626[2] habe ich an Beispielen darauf hingewiesen, daß Schein in manchem Schütz sogar übertrifft.

---

[1] Von den großen Werken fehlt noch das „Cantional" und die „Fontana d'Israel". — Artur Prüfer hat auch, zuerst auf Philipp Spittas Veranlassung, die Lebensumstände Scheins und die Bibliographie seiner Werke erschöpfend geklärt und anschaulich gemacht in seiner sorgsamen Monographie, die 1895 erschienen ist. Seine Vorreden zu den erschienenen Bänden der Gesamtausgabe von Scheins Werken bieten wertvolles Material zur Stilgeschichte.

[2] „Zeitschr. f. Musikwissenschaft", II., 10, abgedruckt in meinem Buch „Musikstil und Musikkultur", Bärenreiter-Verlag.

Schein hat sein Leben trotz vieler Nöte und Krankheiten (die Leichenpredigt des D. Johann Höpner spricht von „vielfältigem Hauscreutze", „welches bei frommen und gläubigen Christen nicht außen zu bleiben pfleget") für die Komposition aufs äußerste ausgenutzt. Er hat eine sehr große Zahl von Werken hinterlassen. Vor allem ist auch seine Vielseitigkeit zu beachten. So hat er auch als Thomaskantor fortgefahren, weltliche Kompositionen zu verfassen. Dramatische oder oratorische Werke im Sinne der Historien von Schütz hat er nicht geschrieben. Er ist ganz vorwiegend subjektiver Lyriker. Aber alle Möglichkeiten, die zwischen dem motettisch-chorischen und dem konzertierend-solistischen Stile liegen, hat er neben dem liedmäßigen und dem madrigalischen Stile in bewundernswerter Mannigfaltigkeit ausgenutzt. Besonders unterscheidet er sich von den meisten Komponisten seiner Zeit dadurch, daß er auch Dichter war. Sowohl weltliche als geistliche Lieder hat er in großer Zahl gedichtet und komponiert. Der protestantische Choral, der in Werken von Schütz keine sehr bedeutende Rolle spielt, beherrscht bei Schein ganz den ersten Teil der opella nova wie auch noch manche Stücke vom zweiten. Sein „Cantional" von 1627 ferner wurde fast für eines Jahrhunderts Länge als Gesang- und Choralbuch im Leipziger Gottesdienst und weit darüber hinaus maßgebend.

Scheins Vielseitigkeit befähigte ihn auch, im Wandel des Geschmacks stets sich zu behaupten. Er starb dann in einem Alter, das noch nicht dem konservativen Beharren oder sogar Zurückgreifen auf Früheres zuzuneigen pflegt. Dazu kam, daß der neue Stil immer größere Freiheit gerade für die persönliche Aussprache bot, so daß nicht ein Verleugnen der Persönlichkeit, sondern ihr Betonen je länger je mehr erforderlich wurde. Zu Scheins Lebzeiten war auch der große Krieg noch nicht in die Nähe seiner Wirkungsstätte gekommen.

Allerdings klagt Schein schon 1623 in der Vorrede der „Fontana d'Israel", daß er den zweiten Teil der opella nova, bei dem eine Ausnutzung großer Aufführungsmittel geplant war, noch nicht herausbringen könne, infolge einer „unerhörten unmenschlichen Teuerung, bei welcher neben der Pietät alle freien Künste, und auch die Musik fast ganz defekt sich befinden". Er bringt inzwischen geistliche Madrigale, damit es nicht so weit komme, „daß des lieben Gottes Ehre gantz und gar geschwiegen und dem Teufel und seinen Gliedmaßen alleine gepfiffen werde". Drei Jahre später folgt aber der zweite Teil der „opella nova" nach, worin sich die großen „Prachtstücke" finden, wie sie schon Wustmann in seiner Musikgeschichte Leipzigs genannt hat.

Ein Neuerer um des Neuerns willen ist er gleichwohl nicht gewesen, trotz seiner Kampfnatur. Gerade auf sein solides Können war er stolz und den „Unerfahrenen" gegenüber wahrt er die Überlegenheit des kundigen Meisters. „Non minor est virtus quam quaerere parta tueri" bezeichnet er als seine Auffassung und Aufgabe schon in der Vorrede zum „Banchetto Musicale", dem Suitenwerk von 1617, womit er sagen will, daß es vor allem gelte, die Kunst „in ihrem jetzigen hochgestiegenen standt und esse" zu erhalten und vom Abfall zu bewahren.

„Zu solcher Exellenz und Hoheit" ist, wie er dortselbst sagt, „die edle Kunst der Musik heut zutage, nechst der Gnaden Gottes, durch nachsinniges und fleißiges exoliren vornehmer Kunstmeister beydes fremder unnd auch Teutscher Nation" gestiegen. Er verleugnet also die deutschen Meister nicht, die neben den ausländischen den Stil der Musik beeinflußt haben. In seinen Werken wie in seiner Dichtung fällt stilistisch zuerst der italienische Einfluß auf. Daneben zeigt sich, so in den Couranten seiner Suiten, französisches Vorbild. Aber selbst in seinen opella nova finden sich in der Art der wenigstimmigen auslegenden Zerpflückung der Melodien der Kirchenlieder neben den neuen „barocken", rein stilistischen Einflüssen solche, die sich aus den älteren deutschen Bicinien und Tricinien herleiten lassen.

Scheins erstes Werk entstand in seinen Studentenjahren in Leipzig. 1609 erschien dortselbst sein „Venus-Kräntzlein". Hier sind weltliche Lieder und einige Intraden, Gagliarden und Canconen zum Kranze gewunden. Die Lieder sind Chorlieder, in der strophischen, homophon-akkordischen Art der neueren Italiener gehalten, die Melodie in der Oberstimme, das Metrum des Textes für die Gestaltung der musikalischen Form maßgeblich. Der Rhythmus ist dennoch man-

nigfaltig, durch Wechsel von zwei- und dreiteiliger Taktart, durch Dehnung oder Kürzung von Silben und Silbengruppen. Die Harmonik zeigt ähnliche Abwechslung, da die Kirchentonarten noch nicht durchs Dur oder Moll vollständig verdrängt sind und die Dominanten noch nicht die Dreiklänge auf den übrigen Stufen der Tonleiter ganz in den Hintergrund gedrängt haben. Die Chromatik ist noch mehr willkürliche Erhöhung oder Vertiefung der Terz oder auch der Quinte als dominantbildend. Die alte Polyphonie der niederländisch-deutschen Richtung scheint hier fast ganz tot.

Bald aber, in seinen nächsten Liedwerken, wird sie erneuert durch das konzertierende Element, das mit der Trennung von Melodie und Harmonie in zwei Bereiche, äußerlich kenntlich durch den Generalbaß, in einer neuen Welle aus Italien nach Deutschland getragen wurde, das auch schon seit längerer Zeit in den italienischen Madrigalen polyphonerer Haltung sich abzeichnete. Die Texte der weltlichen Lieder freilich behalten und verstärken sogar ihr modisches Gepräge. Die alten volkstümlichen, treuherzig ehrlichen, bodenständigen deutschen Lied-Dichtungen haben einer neuen Art von mehr gebildeter und verbildeter Volkstümlichkeit weichen müssen, einer gesellschaftlichen Verbrämung mit fremder Mythologie, verbunden mit stereotypen Reimformeln, die dem unmittelbaren Empfinden sich entgegenstellen. Von Scheins weltlichen Gedichten aber sagt A. Prüfer mit Recht in seiner Vorrede zur Neuausgabe des „Venuskränzleins": „Es ist ein erfreulicher Beweis von Scheins gesunder, echt deutscher Künstlernatur, daß, trotz aller fremden Beeinflussung, alle seine Liederwerke eine starke, volkstümliche Dichterader durchzieht." Vor allem ist es aber die Musik, durch deren unmittelbare Empfindung die Künstelei der Texte in eine Sphäre von Echtheit, ja von Tiefe eingetaucht erscheint, die die Stücke zu wertvollen, der Zeit und den Gelegenheiten des studentischen Treibens wie der bloßen gesellschaftlichen Galanterie entrückten Kunstwerken stempelt. Zu kunstmäßigerer Haltung auch des mehrstimmigen Satzes gelangt Schein auch in seinem Erstlingswerke schon in einem mehrchörigen, die einfache Liedform durchbrechenden Stücke und in den Instrumentalstücken. Einer Intrada verhältnismäßig polyphoner Haltung legt er einen lateinischen geistlichen Text unter: „Laudate dominum omnes gentes". Die beiden Canzonen sind stilistisch gegensätzlich angelegt. Steigert sich die Homophonie der kürzeren ersten nur bis zur Ornamentierung durch formelhafte Figurationen, so baut sich die ausgedehnte andere aus fugenmäßiger Imitation auf, bringt im Mittelteil homophone Partien, um in motettenartigem freien Fluß der Stimmen dem feierlichen Schlusse zuzuströmen. Den fröhlichen Abschluß des ganzen Werkes bildet ein übermütiges Quodlibet: Post Martinum bonum vinum.

Wir könnten in der Gesamthaltung des „Venus-Kräntzleins" ein Schwanken sehen, ob der Student der Rechte, als der Schein inskribiert war, die Musik als dilettantische Kunstübung betreiben oder seine ganze Kraft ihr widmen und Meisterschaft des Satzes anstreben soll. Das kurfürstliche Stipendium war dem Jüngling allerdings wohl auf Grund seiner außergewöhnlichen musikalischen Befähigung verliehen worden, wie sie sich bei dem Dresdner Capellknaben schon gezeigt hatte. Aber auch dort hatte er „nicht nur in Musika, sondern auch in anderen Studiis ziemliche Profektion erlanget". In Schulpforta dann hatte er sich auch in den Wissenschaften gut bewährt, aber er hatte doch auch dort wieder starke musikalische Anregungen erfahren. Er wird auch in Leipzig nach allgemeiner, vielseitiger Ausbildung in Kunst und Wissenschaft getrachtet haben. Jurist im eigentlichen Sinne wird er kaum haben werden wollen. Nach vierjährigem Genusse des Universitätsstipendiums ging er 1613 als Erzieher und „Musikdirektor" in ein adeliges Haus nach Weißenfels, zum Schloßhauptmann von Wolffersdorf. Über seine musikalische und sonstige Betätigung in dessen Familie ist nichts überliefert. Im Jahre 1615 wurde Schein als Kapellmeister an den Hof nach Weimar berufen. Schon im folgenden Jahre erfolgte die Berufung nach Leipzig als Thomaskantor. Er wurde hier der Nachfolger eines der bedeutendsten und berühmtesten Meister seiner Zeit, des Sethus Calvisius. Scheins Legitimation zu dieser Stelle können wir sehen in dem großen Motettenwerk, das 1615 in Leipzig herauskam, dem „Cymbalum Sionium". In der Zeit seines Dienstes bei Wolffersdorf hatte er die-

ſes Werk komponiert. Als Frucht ſeiner praktiſchen Wirkſamkeit am Weimarer Hofe erſchien nach ſeinem Leipziger Amtsantritt, mit Widmung an Herzog Johann Ernſt von Weimar, das „Banchetto musicale“, die ſchon erwähnte Sammlung von Suiten aus Tanzſtücken für 5 Stimmen, „auff allerley Inſtrumenten, bevoraus auf Violen, nicht ohne ſonderbare gratia, lieblich und luſtig zu gebrauchen“.

EFFIGIES AUTORIS.



In Effigiem JAN·HERMANI SCHEIN.

FVlget in HERMANI vultu mens candida, virtus,
Muſica, ne niger hunc, ne Satyrusve petas.
Aut ſi quis Phœbus fueris, dic vera: ſed anne
Falſa etiam virtus Muſica ferre poteſt?

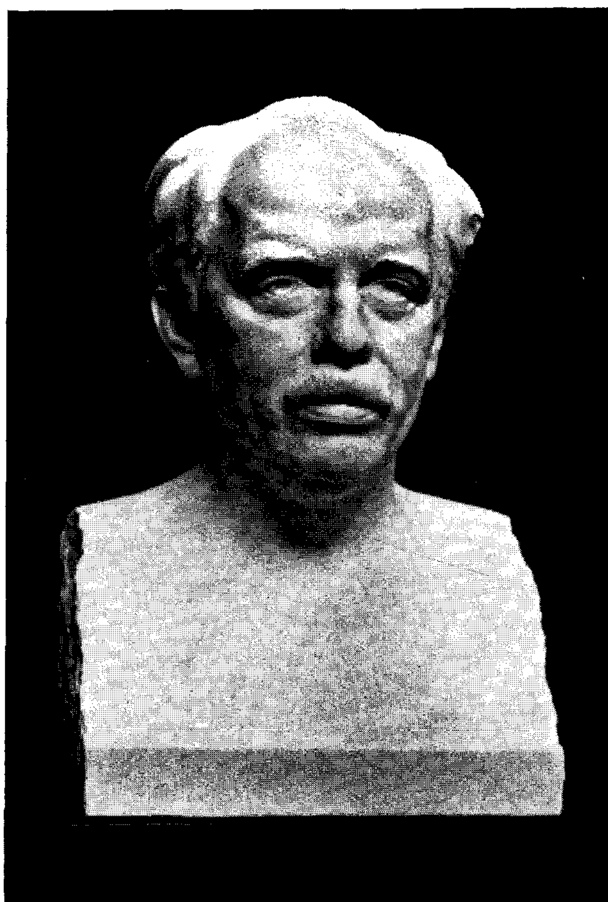
M. Iohannes Hahn, Weiſſenfelſenſ.

Mit dieſen beiden Werken, dem für a cappella-Chor und dem für Inſtrumente, tritt er in die Reihe der großen Meiſter ein. Er war nicht in Venedig geweſen, wie Hasler und dann Schütz, um an der Quelle die neue, vielbewunderte Art der choriſchen, den Vollklang der Harmonien mit prächtigem Stimmenfluß verbindenden Muſik zu ſtudieren. Aber Gabrielis Kunſt muß ihm geläufig geweſen ſein. Auf deſſen Spuren wandelt Schein im „Cymbalum Sionium“, und die Vermittlung des venezianiſchen Prachtſtiles kann auch direkt, nicht durch Vermittlung etwa nur der deutſchen, insbeſondere der Hasleriſchen Motetten, vor ſich gegangen ſein. Das „Florilegium Portense“ des Bodenſchatz hatte er wohl in Schulpforta ſelbſt noch Gelegenheit gehabt, kennen

zu lernen, jene große Sammlung in- und ausländiſcher Motetten, die auch in Leipzig eingeführt und dort noch bis zu Bachs Zeiten benutzt wurde. Gerade in der Prächtigkeit und Großartigkeit der Klangwirkungen überbietet Schein den großen Hasler. Was er ſelbſt aus eigenem dazubrachte, war jene Unmittelbarkeit und Innigkeit des Gefühls, jene Geradheit und klare Kraft des Ausſprechens deſſen, was den deutſchen Mann im Innerſten bewegte. Stiliſtiſch vertritt das Werk jene Epoche, in der die Homophonie zum Konzertieren größerer Gruppen in der Mehrchörigkeit verwendet wird und ſo ein Übergang zur konzertierenden Polyphonie ſich anbahnt, während gleichzeitig die alte, imitierende Polyphonie als Gegenſatz zum rein Akkordiſchen neuartig wirkſam wird. Noch behauptet ſich die choriſche Vielſtimmigkeit als einzige Möglichkeit des Satzes, aber ſchon erſcheint es bis zur faſt dramatiſchen Wirkſamkeit gelockert durch die Gruppierungsmöglichkeiten der Mehrchörigkeit, wie auch durch die Einwirkungen des Madrigalſtiles, der die deklamatoriſche und poetiſche Sinnfälligkeit begünſtigt. Das Individuelle des Fühlens, das in der niederländiſchen Polyphonie nur ſchwer ſich bis zur Oberfläche hindurchringen kann, findet hier Möglichkeiten, ſchon ganz in den Vordergrund zu treten. Renaiſſance und Reformation konnten in der Muſik nun auch in dieſem Sinn der Befreiung der Individualität wirkſam werden. Die erſten Anzeichen dieſer Entwicklung hatte ſchon Luther ſelbſt begrüßt, als er fand, daß bei Josquin de Pres die Noten nicht mehr nur nach der Kunſt des Satzes, ſondern nach dem Willen und Bedürfnis des Meiſters ſich fügten.

Nach dem Muſter von Haslers Motettenwerk „Sacri concentus" von 1601 und 1612 baut ſich Scheins „Cymbalum Sionium" auf durch Anſteigen von der Fünfſtimmigkeit der erſten Stücke bis zur Zwölfſtimmigkeit der letzten. Von den 30 Motetten ſind je die Hälfte auf lateiniſche und auf deutſche Bibelſtellen komponiert. Choralbearbeitungen finden ſich dabei nicht. Die Motettenform bot Schein noch nicht die volle Freiheit, den Choral ſo individuell zu behandeln, wie es ſeiner perſönlichen Stellung zu allen ſeinen Texten entſprach. Bemerkenswert für die Eigenart Scheins iſt es auch, daß er niemals für Orgel komponiert hat. Auch ſeine Orcheſter-Kanzonen eignen ſich nicht zur Übertragung auf die Orgel. Man findet auch nirgends eine Angabe, daß Schein Orgel geſpielt habe. Auch das Klavier kennt er nur als Generalbaßinſtrument. Die engliſch-niederländiſchen Einflüſſe, aus denen Scheidts „Tabulatura nova" ſich herleitet, ſind bei Schein nirgends zu verſpüren. Wenn viele ſeiner Kompoſitionen ſich, beſonders in der Stadt-Bibliothek zu Breslau und der Ritter-Akademie in Liegnitz, in deutſcher Orgeltabulatur überliefert finden, ſo handelt es ſich um Partituren, die der Chordirigent zu ſeinem Gebrauche ſich zuſammenſtellte, wie Bohn in der Einleitung zu ſeinem Katalog der Breslauer Handſchriften (Breslau 1890) nachgewieſen hat. Schein ſtand ſowohl der neuen figurativen und rein inſtrumentalen Variationenkunſt wie der Tokkatenkunſt fern. Seine Ausdrucksformen waren der unfigurierten Tanz- und Liedform auf der einen, der deklamatoriſch zergliedernden Textauslegung an Hand der Worte auf der andern Seite zugewendet. Dies entſprach ſeinem renaiſſancemäßigen Dichtergeiſte wie ſeinem ſowohl ſtreitbaren als innig dem Worte und ſeiner Auslegung ergebenen Luthertum. Auch die lateiniſche Sprache war ihm nicht formelhafte, ehrwürdige Kirchenſprache, ſondern unmittelbarer Ausdruck des humaniſtiſch durchgebildeten, frei verantwortlichen, modernen künſtleriſchen Menſchen.

So war das ſelbſtändige Aufgreifen des neuen italieniſchen konzertierenden und deklamatoriſchen Stiles in ſeinen „opella nova" von 1618 wie in ſeinen „Waldliederlein" von 1621 und allen folgenden und zwiſchenliegenden Werken in ſeiner ganzen Stellung zur Muſik als unmittelbarem perſönlichen Ausdrucke begründet. Seine feurige Natur konnte in dieſem Stile ſich ungehindert von herkömmlichen Bindungen ausſtrömen, rein auf dem Grunde der naturhaften Geſetze der Kunſt. Gerade dadurch gewann er die Freiheit, den h ö h e r e n Bindungen gemäß zu handeln. Die gewonnene Möglichkeit führte aber nicht ins Dilettantiſche, geſchweige denn weg vom religiöſen Kern und Grund. Es iſt nicht Redensart oder Konvention, wenn er, in der Vorrede zum „Cantional", ſagt: „Und mich jederzeit, vermittelſt göttlicher Aſſiſtenz, ſonder Ruhms, äußerſten Fleißes dahin bemühet, wie voraus dem allmächtigen Gott zu Lob und



Phot. Hoenisch, Leipzig

Karl Straube
Marmorbüste im Vestibül des Leipziger Gewandhauses
von Felix Lederer



Johann Hermann Schein
geboren 20. Januar 1586, gestorben 19. November 1630



Ein Thomaner-Ständchen
Nach einer Bleistift-Zeichnung von Ludwig Richter

Ehren ich die liebe Musik, soviel an mir, conservieren, perfektionieren und unsere liebe Posterität propagieren helfen möchte", sowenig, wie es später Bachs „Soli deo gloria" gewesen ist. Die Trennung zwischen dem Weltlichen und dem Geistlichen, die manche Theologen in den nachlutherischen Glaubens- und Dogmenstreitigkeiten als besondere lutherische Errungenschaft betonen zu sollen glaubten, ist den lutherischen Musikern von Luther bis Bach überhaupt nie wesentlich gewesen. Einen kirchlichen Musikstil, der vom weltlichen zu trennen ist, haben sie nicht gekannt. Auch wenn sie später noch, so in der Zeit zwischen Schütz und Bach, gelegentlich im „majestätischen pränestinischen Kontrapunktstil" schrieben, war ihnen dieser Bezug auf Palestrina nicht ein religiöses oder kirchliches maßgebendes Bedürfnis. Die lutherische Orthodoxie forderte keinerlei Beschränkung in den Mitteln der kirchlichen Musik. Eine solche Forderung kam von außen her erst allmählich in die lutherische Kirche hinein. Wie Praetorius, so war auch Schein dafür, zwischen kirchliche Gesänge Tanzstücke, wie Pavanen und Galliarden, im Gottesdienste erklingen zu lassen. Wie Scheidt in der „Tabulatura nova" Bearbeitungen profaner und kirchlicher Melodien, wie Heinrich Albert in seinen „Arien" weltliche und geistliche Lieder in bunter Folge veröffentlichte, so trennte auch Schein in seiner Musikart die beiden Gebiete nicht grundsätzlich, wenn er in seinen Sammelwerken auch nach dem „Venuskräntzlein" stofflich jeweils nur eins davon berücksichtigt. Nach seinem Tode wurden seinen „Waldliederlein" wegen ihrer großen Beliebtheit geistliche Texte untergelegt, der Stil der Musik wurde also nicht als spezifisch weltlich empfunden. Das war allerdings insofern Scheins Intention zuwider, als dieser die Musik ganz nach den Worten gerichtet hatte. Der Pfarrer der Thomaskirche Polykarp Leyser schrieb 1627 in seiner, der von Schein selbst verfaßten folgenden Vorrede zu dessen „Cantional", daß die Musik nach Gottes Willen und dem Vorbilde König Davids beim Gottesdienst gebraucht werden soll „wieder die Calvinischen Klüglinge, die Psalter und Harffen, Orgeln und Pfeiffen nicht gern in der Kirche dulden wollen". Schon Scheins Vater, der Pfarrer zu Grünhayn im Erzgebirge, hatte im erbitterten Kampfe gegen die Calvinisten und Kryptocalvinisten gestanden. Zu Bachs Zeiten hatten die Pietisten im Kampfe gegen die figurale und instrumentale Kirchenmusik die Rolle der Calvinisten übernommen. Und auch den endgültigen Sturz der freien evangelischen Kirchenmusik hat nicht die lutherische Orthodoxie, sondern der Rationalismus herbeigeführt. Erst im 19. Jahrhundert hat sich die Orthodoxie mit dem Pietismus verbündet, und das „Erbauliche" trat an Stelle der alten Unzertrennlichkeit von Weltlichem und Geistlichem in der deutschen Kirchenmusik; das Recht des Musikers, neben dem Prediger seine eigenste religiöse Überzeugung zu künden, war dahin, der bedeutende Musiker wurde aus der Kirche verdrängt, die alten großen Meister wurden, in Verkennung des tieferen Sinnes ihrer selbstverständlichen Gebundenheit an den liturgischen Aufbau des Gottesdienstes, mit dem Mantel der unpersönlichen Objektivität umschleiert.

Scheins Stellung zu den Musikarten geht auch aus der Vorrede zu seinem „Banchetto Musicale" hervor, wo er nach Erwähnung des „Venuskräntzleins" und des „Cymbalum Sionium" schreibt: „Als habe ich im Namen Gottes nach meinem wenigen Vermögen fortzufahren, und beydes, Christlicher Andacht, bey Verrichtung des Gottesdienstes und auch ziemlicher (d. h. geziemender) ergötzlichkeit bey ehrlichen Zusammenkünften, alternis vicibus (d. i. abwechselnd) zu dienen bey mir beschlossen." Welch ungemeine Zartheit der Empfindung er mit solcher „Ergötzlichkeit" zu verbinden wußte, zeigen später besonders die „Diletti pastorali" Auch die scherzhafte Muse hat er „im Namen Gottes" ihr Spiel treiben lassen, und „die edle Kunst der Musik" fühlte er nicht entwürdigt, selbst dort, wo wir, wie etwa bei einem „Jocus nuptialis" oder ähnlichen Gelegenheitskompositionen, die Grenze zum Lasziven in den Anspielungen fast überschritten wähnen. Die damalige bürgerliche Ehrbarkeit ist aber in solchen Scherzen im Grunde ebenso bewahrt, wie die kirchlich-religiöse Gesinnung als Selbstverständlichkeit hinter dem gesamten Leben steht. Bei alledem war die Freiheit, die Luther dem Christenmenschen durch Einsetzen seines eignen Gewissens ins Richteramt über ihn gegeben hatte, ein festeres Band an das Höhere, als die bloße Werkgerechtigkeit es vordem, in der Verfallzeit der mittelalterlichen Theokratie gewesen war.

So ſteht hinter der geſamten Muſik Scheins ſeine volle, ungeteilte Perſönlichkeit. Die beiden Teile der „opella nova“ zeigen ſie ebenſo wie die drei Teile der „Musica boscareccia“ (Waldliederlein, Vokaltrios, auch als Sololieder zu benützen, mit Generalbaß, 1621, 1626, 1628) und die Generalbaß-Madrigale der „Hirtenluſt“ (Diletti Pastorali, 1624), wie auch die gleichfalls madrigaliſch komponierten „Krafft-Sprüchlin Altes und Newes Teſtaments“ mit dem Titel „Fontana d'Israel, Israels Brünlein“ von 1623. Auch die Trinklieder des „Studentenſchmauß“ (1626) ſind mit voller Luſt und Liebe geſchrieben, wohl im Gedenken an die eigne fröhliche Studentenzeit, in der er aber Lieder von weit mehr modiſcher Haltung hervorgebracht hatte. Bis auf den heutigen Tag wirkt das Temperament der „Studentenſchmauß“-Lieder noch ganz unmittelbar. Eine größere Rückſicht auf das allgemeine Herkommen und das kirchliche Empfinden im gemeindemäßigen Sinne erforderten die Liedbearbeitungen des „Cantionals“ von 1627, da es zum Gebrauch in den Kirchen der „Chur- und Fürſtentümer Sachſen, inſonderheit aber in beyden Kirchen und Gemeinen allhier zu Leipzig“ beſtimmt war. Gleichwohl iſt hier Scheins perſönlichſtes und tiefſtes Empfinden zum Ausdruck gekommen, in Liedern, die an der Schwelle der neuen Blüte des evangeliſchen Kirchenlieds im 17. Jahrhundert ſtehen, das den individuellen Ausdruck des religiöſen Fühlens vor dem gemeindemäßigen Kollektiv-Bekenntnis bevorzugt. Gerade hier haben auch die perſönlichſten Erlebniſſe Scheins zu vielen Liedern den Anlaß gegeben. Von den 286 deutſchen und lateiniſchen Geſängen ſtammen von Schein ſelbſt zu 43 die Texte, zu 57 die Melodien. Er hat darin eine ganze Anzahl der Lieder aufgenommen, die er bei den zahlreichen Todesfällen in ſeiner Familie gedichtet und komponiert hatte. Nach Sitte der Zeit bildet ein ſolches Gedicht meiſt ein Akroſtichon mit dem Namen deſſen, dem es galt. So findet ſich im „Cantional“ der Trauergeſang auf den Tod der erſten Gattin Sidonia, der im Jahre 1624 erfolgte. Drei Kinder hinterließ ſie ihm, zwei Töchter waren ſchon vorher geſtorben. In der zweiten Ehe mit Eliſabeth, geborener von der Perre, der Tochter eines Portrait- und Hiſtorienmalers, wurden ihm fünf Kinder geboren, die ſämtlich noch zu Lebzeiten des Vaters ſtarben mit Ausnahme einer nachgeborenen Tochter. Auch die einzige Tochter, die noch aus erſter Ehe ihm geblieben war, wurde ihm entriſſen, nur die beiden Söhne überlebten ihn. Den Trauerliedern, „beim Leichenbegängnis zu ſingen verordnet“, gab Schein in den urſprünglichen Handſchriften noch Vorreden und lateiniſche und deutſche Verſe bei, in denen er ſeinem Schmerz unverkünſtelten und menſchlich ergreifenden Ausdruck gab.

Zu denen, die an den häuslichen Unglücksfällen Scheins innigen Anteil nahmen, gehörte auch der junge Paul Flemming. Er war als Alumnus der Thomasſchule ein Schüler Scheins. Noch ſpäter, als Student in Leipzig und wieder nach ſeiner großen Reiſe in Reval ſang er in „ſchöner Kompagnie“ aus Scheins Waldliedern und ſeinem „Studentenſchmaus“. Es iſt wohl anzunehmen, daß Flemmings Poeſie ſich zuerſt an der von Schein genährt und ihre Unmittelbarkeit und Wärme an der ſeines Lehrers, beſonders an deſſen Gelegenheitspoeſie, entzündet hat.

Was ſeine Schüler an ſeiner muſikaliſchen Bedeutung beſonders bemerkenswert und bezeichnend fanden, geht aus der Bewerbungsſchrift des Christianus Knorr hervor, der die Nachfolgerſchaft Scheins anſtrebte. Dieſer rühmt an der Kunſt ſeines Lehrers den Reichtum der muſikaliſchen Erfindung und die Lieblichkeit ſeiner Melodien, die innige Verſchmelzung von Wort und Ton, daneben auch ſein Talent der Direktion des chorus musicus. Daß Schein als Affekt-Muſiker wie auch als Tonmaler galt, geht noch deutlicher aus der Trauerrede des Rektors Avianus hervor, die wie ein Gegenſtück zu der bekannten, hundert Jahre ſpäteren Stelle einer Schrift des Rektors Gesner auf Bach wirkt. Als Stadt und Land bekannt wird hier davon geſprochen, daß Schein es den ausgezeichnetſten Muſikern, Orpheus, Muſäus, Thamyras, Arion uſw., gleichgetan habe in der Darſtellung des Zornes, der Milde, der Tapferkeit, Mäßigung und alles deſſen, was dieſem entgegengeſetzt iſt, von Seeſtürmen, Feuersbrünſten und anderem, was ſich auf Frömmigkeit, Freude und Traurigkeit bezieht. Das alles habe er in chromatiſcher und kolorierter Kompoſition und Harmonie ausgedrückt.

Dieſer Rektor Avianus war noch jung, als Schein ſtarb, wenigſtens hielt er kurz vor deſ-

sen Tode seine Hochzeit, zu der Schein ein „Concertum nuptiale“ aufsetzte. Das offenbar erfreuliche Verhältnis zu diesem Rektor darf aber nicht darüber hinwegtäuschen, daß Schein, wie später auch Bach, durch sein ganzes Thomaskantorat hindurch zu kämpfen hatte gegen Neid, Verleumdung, Zurücksetzung und Mangel an Verständnis für die Schwierigkeiten seines Amtes. Auch bei ihm wurde versucht, die Einkünfte zu schmälern, ihn des Unfleißes und des Mangels an genügender Aufsicht über die Schüler zu beschuldigen, ihn bei der Aufnahme von Schülern zu beeinflussen oder zu übergehen. Auch damals schon erhob sich der Zwiespalt zwischen den Ansprüchen der Wissenschaft und der Kunst an die Thomasschule, und der Rektor Merck trat dagegen auf, daß man „gleichsam aus dieser löblichen Stadtschule nur eine Singschul machen wolte“. Aber auch Schein wußte sich zu wehren und seine Autorität zu wahren. Wir haben Eingaben und Briefe von ihm, die an Bestimmtheit des Auftretens den entsprechenden von J. S. Bach nicht nachstehen, wenn sie auch nicht so grob sich ausdrücken, wie manche gegen die Neider und Stümper gerichtete Sätze in Vorreden Scheins zu Kompositionen, darunter folgender aus dem „Cantional“: „Unverständige Musicostellos und Componistellos autodidactus und selbstgewachsene Klüglinge achte ich wenig oder garnichts. Sintemal es recht mit ihnen heißt: Facilius est carpere quam imitari (leichter ist schimpfen als nachmachen). Und imaginiere und bilde ich mir im geringsten nicht ein, als würde ich hiermit jederman recht getan haben: Omnibus enim, qui placere studet, nemini placet. Sat mihi, si Deo, bonis et laudatis.“ (Wer allen gefallen will, gefällt niemandem. Mir genügts, wenn ich Gott, den Guten und Löblichen gefalle).

Die starke Persönlichkeit ist's, die uns bei Schein immer wieder fesselt. Und sie wird es auch noch erreichen, daß seine Werke wieder in Aufnahme kommen. Auch die gegenwärtigen Bestrebungen, die durch die vorhergehende bewußte Vernachlässigung des Formalen und der strukturellen Stilmomente notwendig geworden sind, und durch die die Bewertung von Musik vorwiegend nach außerpersönlichen Merkmalen, nach Stil, Form und überpersönlicher Haltung vorzunehmen gelehrt wird, können sicherlich in Scheins Musik ihre Forderungen erfüllt sehen. Denn alles dieses ist zweifellos für jedes Kunstwerk wesentlich, und es zu übersehen wäre ein großer Fehler.[3] Aber die hinreißende Großartigkeit von Scheins Motetten, die Innigkeit, innere Echtheit, farbige Glut und Klangpracht seiner konzertierenden Kirchenmusik, die Schalkhaftigkeit, Wärme, Zartheit und Poesie seiner weltlichen Kompositionen, alles das, was bei seiner Musik unmittelbar anspricht, kann nicht erfaßt werden ohne die Erfassung der schöpferischen, lebensvollen Persönlichkeit. Wenn man wieder in der Musik nach großen Männern sucht, wird Johann Hermann Schein zu denen gehören, die noch viel neues Leben zu spenden haben. Besonders auch der Kirchenmusik können aus seinen Werken, die bescheidensten Aufführungsmöglichkeiten ebenso entgegenkommen, wie großen und reichen Verhältnissen, und die der liturgischen Einordnung sich ebenso fügen wie den Bedürfnissen und Möglichkeiten anderer Art, immer wieder ganz besondere Kräfte erwachsen.

Das Bachfest in Kiel.

Von Alfred Heuß, Gaschwitz b. Leipzig.

Wir alle, die wir schon so viele Bachfeste der „Neuen Bachgesellschaft“ mitgemacht haben, erinnern uns nicht, jemals ein nicht nur anstrengenderes als vor allem auch inhaltsreicheres und anregenderes besucht zu haben wie dieses, in Kiel abgehaltene achtzehnte Bachfest der genannten Gesellschaft. Was war in diesen drei Tagen vom 4. bis 6. Oktober nicht alles in nicht weniger als neun künstlerischen Veranstaltungen zu hören und zu erleben, zu wie vielem hieß es als zu etwas Neuem dieser oder jener Art Stellung nehmen, und wie außergewöhnlich war zudem das Ergebnis! Denn im Zeichen Bachs geschehen immer noch Wunder und

[3] Ich kann hier auf meine obenerwähnte ausführliche Besprechung der Neuausgabe der opella nova II hinweisen, insbesondere auch auf die Stellungnahme zu den Fragen der Neubearbeitung und Aufführung.

von dem eigentlichen Wunder dieses Festes sei denn auch sofort die Rede. Jeder Leser einer Bach-Biographie hat von den Abendmusiken in Lübeck gehört, die der dortige Organist der Marienkirche, Dietrich Buxtehude, im Jahre 1673 eingerichtet hatte und zu denen, die berühmt geworden waren, auch Joh. Sebastian Bach im Jahre 1705 pilgerte. Diese ein Menschenalter durchgeführten Abendmusiken waren für uns weiter nichts als eine sagenhafte Berühmtheit, wir wußten kaum, ob sie sich auf die Werke selbst oder die Ausführung bezog, und da wir seit Jahrzehnten wohl manche Kantaten Buxtehudes kennen, diese aber keineswegs etwas Außergewöhnliches bieten, so verlor der hehre geschichtliche Klang Buxtehudischer „Abendmusik" ganz erheblich. Und nun, was erleben wir, nachdem — durch Dr. W. Maxton — durch einen glücklichen Fund eine derartige Abendmusik aufgefunden und nunmehr auch künstlerisch dargeboten worden ist? Vielleicht das größte Wunder, das uns in der Musik das 17. Jahrhundert noch zu bieten hatte, eine Kunst von einer dramatischen Schlagkraft, unmittelbarster Eindrucksstärke sowie bis zur Phantastik gehender Phantasiekraft, daß man für manches in dieser Musik nur einen Vergleich zu finden glaubt: phantastische Szenen eines Hektor Berlioz. Als Ganzes erleben wir mittelalterliches Theater in der Kirche, das Szenische ersetzt durch eine uns in den Mitteln voll vertraute Musik des ausgehenden 17. Jahrhunderts in der angegebenen Prägung. Das außerordentliche, in Akte geteilte und damals an verschiedenen Sonntagen vor Weihnachten aufgeführte, aus 81 Nummern bestehende und — im Original — etwa vier Stunden beanspruchende Werk betitelt sich „Das jüngste Gericht" und zeigt schon in seinem Untertitel den Zusammenhang mit mittelalterlichen Mysterienspielen an; er heißt: „Das allerschröcklichste und allererfreulichste, nemlich das Ende der Zeit und der Anfang der Ewigkeit" (Lübeck 1683). Das Stück aber selbst! Es steckt ein Dichter hinter dem noch unbekannten Verfasser, der von stärkstem Rhythmus getriebene Verse voll anschaulichster Kraft schmiedet, mit einer unverhüllten, handgreiflichen Sprache arbeitet, die fast unmittelbar an die gewisser heutiger Dichter erinnert. Ich zitiere einen Abschnitt aus Worten der „bösen Seele", die zur Gegenspielerin die „gute Seele" hat:

Geld! Geld! Geld! Geld!
Sonst ist nichts in der Welt,
Was dem Menschen wohlgefällt?
Geld! Geld! Geld! Geld!
Laßt uns suchen Tag und Nacht,
Gott wird wol hernach gebracht.
Geld! Geld! Geld! Geld!

Das gellt nur so und ein ander Mal hören wir vielleicht das Realistischste, was ein bedeutender Tonsetzer jemals gesetzt hat; die betrunkene „böse Seele" lallt:

Ich kann nicht mehr,
Ganz voll und toll
Bin ich gesoffen,
O Ehr, o Ehr,
Die mich getroffen
Von treuer Brüderschaft.
Mein Sinn ist weg gerafft,
O Kopf!
Herz, Kopf!
Ich vergeh!
O weh!

Und wie hat dies, mit abgebrochenen Schlucklauten, Buxtehude gegeben!

Und wenn die allegorischen Geiz, Leichtfertigkeit und Hoffahrt in einem Terzett singen:

Laßt uns unsre Kunst verbrüdern
Und das teutsche Reich durchgliedern,
Daß nichts Gutes an ihr bleib.
Stolz, Leichtfertigkeit und Geizen
Soll den höchsten Herrscher reizen,
Zu entleiben diesen Leib,
Der gibt für dreifache Greul
Auch dreifache Donnerkeil. Etc.

so ist man unmittelbar in unsre Tage versetzt. In all die Gemeinheit dringt dann vor allem die „Göttliche Stimm", dringen Bibelworte und herrliche Choräle in einer freien musikalischen Behandlung, wie sie bis dahin noch nicht bekannt war. Denn um nun auf Buxtehude zu kommen, entdeckt er sich uns als ein Meister des verschiedenartigsten Ausdrucks, wie wir ihn bis dahin auch nicht im entferntesten kannten. Seine Sprache ist von knappster Fassung, ein ausgeprägter Dramatiker expressionistischer Art, der ohne jeden Umweg den Hörer treffen will, steht vor uns, Wortwiederholungen fehlen fast ganz, das musikalisch sich ausbreitende Arienprinzip steckt noch kaum in den Ansätzen, ein schlagender, elementarer Rhythmus treibt immer vorwärts. Aber auch kürzeste Stücke lassen an eindrucksvollster Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig, sie sind geradezu sprichwortartig geprägt. Und mit welcher Gegenständlichkeit werden einzelne wichtige Worte „unterstrichen" und dem Hörer förmlich aufgedrungen. Auch der einfachste Mann kann dieser Musik, die ihm den Sinn der Worte förmlich einhämmert, nicht entgehen. Dann aber auch die Hoheit der gesanglichen Behandlung in den ernsten, feierlichen Stücken. Wie versteht sich Buxtehude auf den großen Solostil, der ihn in unmittelbarer Verbindung mit der venezianischen Oper zeigt! Eintritt und Weiterführung vor allem der „göttlichen Stimme" ist etwa geradezu ein Ereignis. Was weiterhin das Werk noch im besonderen kennzeichnet, ist nicht nur die Zahl, sondern auch der so ungemein sprechende Ausdruck der vielen eingestreuten, dramatischen Zwecken dienenden Instrumentalstücke. Nach dieser Seite hin wüßte ich kein Werk aus dem 17. Jahrhundert zu nennen, das derart an Monteverdis „Orfeo" erinnert. Immer aber wieder wird man auf die ungemeine, völlig ungebrochene Phantasiekraft gelenkt, die diesen Komponisten die Notenfeder führen läßt und die es auch vor allem gewesen sein muß, die diese Werke so berühmt gemacht hat. Diese „Abendmusiken" bedeuteten christliches Volkstheater und wandten sich an alle Schichten, die auch ganz gleichmäßig von ihm gepackt werden konnten. Es wird ohne weiteres klar, daß eine Aufführung ein Ereignis für nah und fern bedeutete, wie aber auch, daß die „Abendmusiken" für die innere Entwicklung Bachs nicht von eigentlicher Bedeutung sein konnten. Denn so sehr auch ein Bach seine kirchliche Kunst in den Dienst einer Allgemeinheit stellte, er tat es zugleich im Hinblick auf die Erfüllung letzter künstlerischer Ziele und Pflichten, die für ihn in einer Monumentalisierung des Stiles bei letzter Ausgestaltung formaler Prinzipien bestanden. Die dramatisch knappen, nur den Augenblick erfüllenden Formen Buxtehudes bezweckten in diesem Sinne ganz anderes, die ungemeine Mannigfaltigkeit und der fortwährende Wechsel, das sofortige Sicheinstellen auf ein neues Bild widerstreben sowohl der damaligen Entwicklung im allgemeinen als Bachs Wesen im besonderen. Es handelt sich um eine ganz andere Art von Kunst. Und darüber gilt es sich denn auch noch nach einer anderen Seite klar zu werden.

Kein Zweifel nämlich, daß „das jüngste Gericht" in einer ganz besonderen Weise unserer Zeit entgegenkommt, zugleich der Grund, warum wir uns mit ihm etwas ausführlicher beschäftigen. Wir wollen es auch kurz sagen: das Werk schreit geradezu nach dem Theater, nach szenischer Aufführung, und zwar in einer Art, wie wir es durch Inszenierungen mittelalterlicher Stücke wie „Jedermann" erlebt haben. Es geht aber hier noch um ein Besonderes: Mittelalterliches Spiel mit eindringlichster Musik einer uns innerlich vertrauten Musik, die zudem ganz im Geiste des

Mittelalters wirkt. Das gibt es zum zweiten Male überhaupt nicht und wir warten somit auf einen Theatermann wie Reinhardt, der sich dieses „mittelalterlichen“ Mysteriums im Sinne der mittelalterlichen Bühne bemächtigt. Dann aber ist auch ganz besonders an den Rundfunk zu denken, der heute mit akustischen Wirkungen arbeiten kann, die der Konzertsaal oder die Kirche nur schwer erfüllen können. Schade denn auch, daß nicht mehr geeignete Fachleute sich die Kieler Aufführung angehört haben.

Diese war nämlich in einer Art ausgezeichnet, wie man sie bei einem derart besonderen Werk gar nicht erwarten konnte, von einer Schlagkraft, Eindringlichkeit und Überzeugungskraft, als handle es sich um den geläufigsten Stil; bis zum letzten Ton hielt auch die Spannung an.

Und nach noch einer besonderen Seite hin ist diese Aufführung vorbildlich: Prof. Dr. Stein, der Leiter des Festes, scheute sich auch nicht, an einigen Stellen mit schweren Bläsern die Absichten des Komponisten zeitgemäß zu unterstützen. Man begibt sich dadurch scheinbar auf ein gefährliches Gebiet, aber wirklich, für meine Auffassung dieser Fragen, nur scheinbar. Diese so überaus charakteristische Musik verträgt nicht nur, sondern fordert sogar einige leicht zu gebende Pinselstriche heraus, sie ist hier auf stärkste und unmittelbarste dramatische Wirkung eingestellt, will in diesem Sinn handgreiflich sein. Ich kann mir auch wohl denken, daß das Werk einmal ganz tüchtig „aufgefrischt“ wird, und zwar im Hinblick auf heutige Hörer breiter Kreise. Nötig ist es, einige Stellen abgerechnet, durchaus nicht, man spiele aber in einem solchen Fall wirklich nicht den Puritaner. Wir wünschen dann aber einer Aufführung derartige Solisten wie in Kiel, vor allem einen so selbsttätig gestaltenden Vertreter der „göttlichen Stimme“ wie Paul Lohmann, der dieser einen geheimnisvollen Ton abzugewinnen wußte, daß man stärkstens getroffen wurde.

Den größtmöglichen Gegensatz zu dieser hochdramatischen Kunst bot am Mittag des gleichen Tages der Vortrag des dritten Teils der Klavierübung mit ihren Choralvorspielen zu Liedern der Reformation, den sog. Katechismuschorälen. Zum ersten Male an einem Bachfest ist dieses Werk, das den heiligsten und, man darf sagen, auch unnahbarsten Bach gibt, vorgetragen worden, und zwar ganz meisterhaft durch Prof. Dr. H. Keller-Stuttgart. Unsere Leser haben durch den Aufsatz K. H. Davids und die Musikbeilage im letzten Heft ein Stück dieses geschlossenen Werkes kennen gelernt, und zwar in einer Bearbeitung, die die Aufmerksamkeit gerade auch von Leitern von Kirchenchören auf sich ziehen kann, und zwar als Mittel, wenigstens dieses Stück leichter zu erschließen. Auch in Kiel wurde der Choral gesungen, aber vorher, ebenfalls ein Ausweg, um die Hörer mit Text und Melodie dieser Reformationslieder besser vertraut zu machen. Diese Kunst verlangt vom Hörer das Allerletzte und wir wollen uns keiner Täuschung hingeben, daß auch heute der Kreis der Eingeweihten klein ist und wohl bleiben wird. Es war aber die tiefste Stunde des ganzen Festes.

So ungemein viel dieses Bachfest auch sonst noch bot, wir können uns nunmehr kürzer fassen. Schon in der das Fest einleitenden „Motette“ gab's allerlei Besonderes. Zum ersten Male wurden die zwei ersten Sätze aus Palestrinas „Missa sine nomine“ in Bachs Instrumentierung aufgeführt, weiter die Motette „Fürchte dich nicht“ nicht a cappella, sondern mit hinzugefügten Instrumenten, wie es die damalige Praxis vorschreibt. Ich weiß nicht, ob die beiden Fragen ganz im Sinne der Bachschen Zeit gelöst wurden, sofern Fritz Stein die Instrumente so stark zurückdrängte, daß sie entscheidend nicht ins Gewicht fielen und beinahe so gut fehlen konnten. Also schwer zu sagen, ob einst so vorgegangen wurde. Weiterhin wurde der in breiteren Kreisen noch unbekannte Husumer Organist Nik. Bruhns (1665—1697), ein Schüler Buxtehudes, mit zwei Kantaten bedacht, von denen vor allem die zweite „Ich liege und schlafe“ ein sehr schönes Stück ist und stark gefangen nehmen kann, auch mit einigen Parsifalklängen aufwartet. Wir müssen nun sehen, was die uns durch das musikwissenschaftliche Institut der Universität in Aussicht gestellte Gesamtausgabe enthüllt. Auch das Kantatenkonzert ging seine eigenen Wege. Wir hörten vier vollständige Kantaten (137, 55, 146 und 175), außerdem insofern noch etwas Besonderes, als aus vier Kantaten die schönsten Sätze zu einem Kantaten-

Pasticcio vereinigt waren, was ganz gut einmal getan werden kann, zumal es sich um wirkliche Kleinodien handelte. Aufmerksam gemacht sei vor allem auf die Baßarie: „O du angenehmer Schatz" aus der Trauungskantate „Gott ist unsre Zuversicht", eine der feinst gearbeiteten Arien Bachs voll sinnlicher Wärme mit einem Solofagott und gedämpften Violinen. Bei um eine Kleinigkeit langsamerem Zeitmaß wäre die Schönheit noch mehr zur Geltung gekommen. Von den Kantaten gilt es vor allem für „Wir müssen durch viel Trübsal" eine Lanze zu brechen, sofern sie, sicher ganz zu Unrecht, der teilweisen Unechtheit verdächtigt worden ist. Gerade der erste Chorsatz, der den zweiten Satz des d-moll-Klavierkonzerts zur Grundlage hat, ist von eigenartigster Bachscher Großartigkeit, im Vortrag allerdings noch ein Problem. Im Hinblick auf die konzertierende Orgel ließ Stein Chor und Orchester durchwegs leise singen und spielen, sodaß das Ganze fast wie eine Traumwanderung wirkte. Es läßt sich aber auch umgekehrt vorgehen, und in dieser Art möge die Kantate doch bald wieder zu hören sein.

Die Instrumentalkonzerte — ein Orchester- und Kammermusikkonzert — stellten vor neue Fragen, von denen die des Cembalos zuerst behandelt sei. Während des ganzen Festes war nichts als dieses Instrument zu hören, für das C-dur-Tripelkonzert wurde sogar ein viertes Cembalo benützt, sodaß es an klirrenden Tönen wirklich nicht fehlte. Man macht sich heute verdächtig, ein höchst unmoderner Mensch zu sein, sofern man für das Cembalo nicht schwärmt, mag man vor zwanzig und mehr Jahren noch so entschieden für dasselbe eingetreten sein. Heute wird nun des Guten entschieden zu viel getan, weshalb denn nachdrücklichst betont werden muß, daß ein Werk wie das Tripelkonzert, so es in einem großen Raum (Theater) zum Vortrag gelangt, seines eigentlichen Wesens entkleidet wird und zu einer kapriziösen Spielerei voll rokokomäßiger Neckereien heruntersinkt. Die elementare Wucht der Ecksätze wird verniedlicht, und wem der Kern lieber und wichtiger ist als die Schale, der stößt etwa einen Fluch aus, wenn er durch das niedliche „Gezither" um den elementaren Genuß gerade dieses Konzerts gebracht wird. Etwas anderes ist es bei den Goldberg-Variationen, wenigstens teilweise. So sehr ein Günther Ramin alle Minen dieses Instruments springen ließ, kein Zweifel, daß der Vortrag Serkins am letzten Bachfest auf einem Flügel einen stärkeren inneren Eindruck machte, auch die Deutlichkeit der Stimmen größer war, die auch neulich bei einem vorzüglichen Vortrag Dr. Latzkos am Leipziger Sender etwas zu kurz kam. Wohin wir, auch der Länge des Werkes wegen, kommen sollten? Zu einem abwechselnden Vortrag auf Klavier und Cembalo! Weiterhin wurde eine, Bachkennern seit 1904 bekannte, aber erst jetzt allgemein erschlossene unbekannte Triosonate in d-moll von Bach vorgetragen. Ich halte sie nicht für Sebastianisch, weil sie dem Stil nach in die Zeit von 1740 — ziemlich abgeschliffener Triostil — gehören dürfte, für den Bach dieser Zeit aber — man vergleiche seine Orgeltrios — musikalisch nicht in Betracht kommen kann. Nun, unsre Stilgelehrten müßten hierüber doch eine klipp und klare Antwort geben können; es ist ja heute ihr Steckenpferd, Stile bis auf den Tag hin zu bestimmen.

Zum ersten Male überhaupt war Bachsche Lautenmusik zu hören, d. h. Musikstücke, die Bach für Laute bearbeitete. Das klingt still und bescheiden, beinahe dürftig und nicht selten verstimmt, gab aber von damaliger Hausmusik ein recht deutliches Bild. Vortragender war Hans Neemann, der zwar etwas unrhythmisch, in seiner Art aber bewundenswert selbst Fugen spielte. Weiterhin ist nun wohl das für zwei Klaviere in c-moll erhaltene Konzert als solches für Violine und Oboe von Max Seiffert endgültig in Ordnung gebracht; der ausgezeichnete Oboist R. Lauschmann war zwar tonlich etwas zu stark, selbst einem Flesch gegenüber, und es darf angenommen werden, daß die frühere Oboe keinen so starken Klang besaß. Dann — wir sind nämlich in der Aufzählung des Besonderen immer noch nicht fertig — hörten wir eine blendend frische, quecksilbrige „Mozart"-Sinfonie für Doppelorchester (op. 18 Nr. 3) des Londoner Bach, die bald genug in unsren Konzertsälen zu hören sein wird.

Diese Sinfonie bildete nun die Einleitung zu etwas ganz Besonderem, einer szenischen Aufführung im Theater! Unter dem Titel „Ein Bachscher Familientag" hatte H. J. Moser eine ebenso reizvolle wie stilecht wirkende Rahmendichtung verfaßt, innerhalb wel-

cher zwei Bachſche weltliche Werke (die Kaffee- und Bauernkantate) nebſt einem ſolchen von J. N. Bach (1669—1753) „der jenaiſche Bierrufer“ zur Aufführung gelangten, wobei es noch eine Überraſchung beſonderer Art abſetzte. Denn außerdem gelangte ein unlängſt gefundenes, der Bachſammlung Manfred Gorkes in Eiſenach zugehörendes Quodlibet für vier Stimmen, das den jungen Bach zum Verfaſſer hat und vielleicht zu ſeiner erſten Hochzeit geſchrieben wurde, zur Uraufführung. Von den Quodlibets der Familie Bach bei ihren Zuſammenkünften hatten wir bisher nur ſagenhafte Kunde, auch hier hat ſich nunmehr der Schleier gelüftet. Es iſt textlich wie muſikaliſch ein urwüchſiges, recht umfangreiches Stück, das hoffentlich bald durch den Druck zugänglich gemacht wird. Es voll aufzunehmen, war an dem Abend unmöglich; vier Stunden hat er gedauert, und noch viel länger war man in der Kirche geſeſſen. Überfülle und zu große Ausdehnung war auch der einzige Mangel dieſes Bachfeſtes, das mit einer Aufführung der „Hohen Meſſe“ ſeinen Abſchluß fand. Da ich ſelber in den Erläuterungen zu den Werken angegeben hatte, die Aufführung regle den Vortrag im Anſchluß an meine von allem Bisherigen abweichende Erklärung der Meſſe, ſo iſt hier immerhin zu ſagen, daß dies nur in bedingtem Maße der Fall war. Stein und ich hatten keine Gelegenheit, uns vorher mündlich auszuſprechen, was nunmehr aber geſchehen iſt. Das Weſen meiner Erklärung beſteht u. a. gerade auch darin, daß für jeden Satz ein ganz beſtimmter Vortrag angegeben werden kann, wodurch dem bisherigen, etwa allen Partiturvorſchriften hohnſprechenden Zufall ein Ende gemacht wird. Im übrigen läßt ſich meiner Auffaſſung der Meſſe nur dann entgegentreten, wenn für all die auffallenden Unbegreiflichkeiten des Werkes eine beſſere Erklärung gegeben wird, als es meinerſeits geſchehen iſt. Der Blick iſt ja nun geſchärft, da iſt's dann wohl nicht mehr ſo ſchwer, etwas Beſſeres zu finden!

Die Bachgeſellſchaft hat dieſes außerordentliche Bachfeſt in ſeinem ganzen Aufbau dem Kieler Generalmuſikdirektor Prof. Dr. Fritz Stein zu verdanken, über deſſen Arbeit im letzten Heft Gründliches zu leſen war. Es war für den Außenſtehenden nun doppelt intereſſant, dieſen Mann in einem künſtleriſchen Einfall beurteilen zu können, und da läßt ſich einzig ſagen, daß er ſelbſt geſteigerte Erwartungen bei weitem übertroffen hat. Es iſt mir tatſächlich noch kein Dirigent begegnet, der mit ſo ungebrochenem Unternehmungsgeiſt und hellem, unverbildetem Blick in verſchiedenſter Hinſicht Hand anzulegen vermag wie Fritz Stein. Wer einigermaßen beurteilen kann, was zu einem derartigen Feſt, zumal wenn es auch in allen Teilen gelingen ſoll, gehört, muß es bewundern. Wenn bei den trefflichen Chören und dem Orcheſter alles reibungslos ſich vollzog, ſo iſt dies zugleich die Frucht ſtetiger, langjähriger Arbeit. Man kann ſich denn auch gar nicht vorſtellen, daß dieſes blühende Muſikleben einen ſchweren, von außen kommenden Stoß erhalten ſoll, man kann's, will's und braucht es hoffentlich auch nicht zu glauben. Es hieße einen blühenden, koſtbaren Baum umhauen wollen. Der Chöre, des Oratorien-, Lehrergeſangvereins, des a cappella- und des Nikolaikirchenchors mit ſeinem trefflichen Organiſten Dr. O. Deffner, ſowie des Städtiſchen Orcheſters mit ſeinen gediegenen Soliſten ſei denn auch beſonders gedacht. Ganz ausgezeichnet waren die Soliſten, unter ihnen eine Ria Ginſter mit ihrem nunmehr volleren, prächtigen Sopran, eine Paula Lindberg, die auch den zweiten Sopran in der Meſſe ſang, was indeſſen doch nicht zu empfehlen iſt, die famoſen Max Meili und Paul Lohmann u. a., weiterhin Fleſch und G. Ramin u. a.

In der Mitgliederverſammlung gedachte Karl Straube in geiſtvollen Worten des verſtorbenen, ſo überaus verdienſtvollen erſten Vorſitzenden Julius Smend, an deſſen Stelle Reichsgerichtspräſident a. D. Dr. W. Simons gewählt wurde. Das nächſte Bachfeſt ſoll in Königsberg ſtattfinden. Dann gab es noch einen lehrreichen, ſehr nützlichen Vortrag Profeſſor M. Schneiders über „Schrift- und Klangſymbolik bei Bach“, der als Zeichen dafür bemerkenswert war, daß die Muſikwiſſenſchaft nunmehr, gerade auch durch das Vorgehen Scherings in ſeinen Aufſätzen über die Symbolik bei Bach, auch wieder Bachfragen von geiſtiger Bedeutung zuzuwenden gewillt iſt. Der Vortragende beſchäftigte ſich zwar beſonders, ohne die-

ſen Ausdruck zu gebrauchen, mit der Augen-, d. h. der an das Auge ſich wendenden Muſik Bachs. Von da iſt aber das Tor zum Inneren Bachs immerhin geöffnet. Kein Zweifel, das Kieler Bachfeſt war eines der bedeutſamſten in der langen Kette der Veranſtaltungen der Neuen Bachgeſellſchaft.

Sören Kierkegaard und Mozart.

Zum 75. Todestag Sören Kierkegaards am 11. November 1930.

Von Anna Charlotte Wutzky, Berlin-Wilmersdorf.

Seit wenigen Jahren erleben wir eine Kierkegaard-Renaiſſance. Der däniſche Philoſoph, jetzt erkannt und geprieſen als der größte Denker ſeines Landes, zu ſeinen Lebzeiten um ſo weniger gewürdigt, im weſentlichen kaum ernſt genommen, erſteht mit dem Samenkorn ſeines Wortes zu immer wachſender Herrſchaft. Ein Kapitel aber iſt in ſeinen Werken, eine Abhandlung, der auch heute noch kein Ruhmestitel gewidmet wurde, die inmitten des am häufigſten hervorgehobenen philoſophiſchen Abſchnittes ſchlummert, gerade wie die ſcheue koſtbare Perle zwiſchen Muſchelſchalen. In dem Lebensfragment „Entweder — Oder" trifft man ſchon bald auf dieſes Kapitel, hinter deſſen ernſthaft gewichtigem Thema lebendige Muſik ſchwingt und zur Oberfläche dringt. Der Philoſoph eilt an Sören Kierkegaards Abhandlung über Mozarts „Don Juan" zu anderen, ihm näheren Fragen vorbei. Und der Muſiker vermutet im ſeltenſten Falle in dem Philoſophen den Muſikkenner.

Hätte Kierkegaard als Muſikäſthetiker nichts weiter geſchrieben als die Darſtellung der Ouvertüre zum „Don Juan", er zählte allein ihretwegen zu den feinſten Mozartkennern. Indes behandeln „Die Stadien des unmittelbar Erotiſchen oder das Muſikaliſch-Erotiſche" die muſikaliſch-pſychologiſche Konſtruktion der ganzen Oper, „die den erſten Platz verdient unter allen klaſſiſchen Produktionen". Unter den zahlloſen Studien über Mozarts Werke, die uns im Verlauf des Jahrhunderts und der Jahrzehnte vertraut geworden ſind, ſollten wir Kierkegaards Charakteriſierung des „Don Juan" einer erhöhten Aufmerkſamkeit würdigen.

Die „Stadien des unmittelbar Erotiſchen oder das Muſikaliſch-Erotiſche" ſtellen eine einzigartige Verſchmelzung philoſophiſcher Unterſuchungen und muſikaliſcher Erläuterungen dar, die ſtellenweiſe einen Zug in das Muſikaliſch-Dichteriſche erhalten. Die Formengebundenheit des Philoſophen unterſtellt dieſe muſikaliſchen Unterſuchungen einer ſtreng durchgeführten Einteilung: „Erſtes — zweites — drittes (unmittelbar erotiſches) Stadium; — Sinnliche Genialität, beſtimmt als Verführung; der innere muſikaliſche Bau der Oper . . ." Mit dieſer nüchtern disziplinierten Sachlichkeit ringt bereits in der Einleitung die blutvolle Hingegebenheit muſikaliſcher Einfühlung, die im Laufe der Ausführungen dann auch ſpontan hervorbricht. „Das mir bekannte Reich, zu deſſen äußerſter Grenze ich gehen will, um die Muſik zu entdecken, iſt die Sprache", heißt es in der (ebenſo wie das „Nachſpiel") „Nichtsſagend" überſchriebenen Einleitung. Folgen wir einmal dem nordiſchen Denker, der bei aller tiefen Kenntnis muſikaliſcher Formen beſcheiden den Reihen der „Fachleute" fern blieb, bis an jene Grenzen. Wenn wir an manchem tiefgründigen Gedanken, an dieſem und jenem ſich verzweigenden Pfade für heute noch unverweilt vorüberſchreiten müſſen, — es wird doch vielerlei Unvergeßliches in uns haften bleiben, ſchon bei dieſem erſten Eindringen. Wir Muſiker haben eine Ehrenpflicht zu erfüllen, dem Überſehenen den Platz zu bieten, der ſeinem Verdienſte gebührt. Nicht nur ihm ſind wir es ſchuldig, — auch den Manen Mozarts, dem hier ein Zeugnis ward, das weit hinauswächſt über die Grenzen „Philoſophie" und „Klaſſizismus" bis in den Impuls Don Juanſcher Klänge.

Den Zuſammenhang ſeiner Ausführungen, ſoweit es die Raumbeſchränkung zuläßt, wahrend,

ſoll Kierkegaard in ſeiner Mozart-Studie hier auszugsweiſe in der Überſetzung von Chriſtian Schrempf[1] ſelbſt zu Worte kommen.

„— — Von dem Augenblicke an, da ich zum erſtenmal von Mozarts Muſik im Innerſten ergriffen wurde und mich in Bewunderung demütig vor ihr beugte, iſt es mir oft eine liebe und erfriſchende Beſchäftigung geweſen, darüber nachzudenken, wie jene freudige griechiſche Betrachtung, die die Welt darum κόσμος (Kosmos) nennt, weil ſie ſich als ein wohlgeordnetes Ganzes darſtellt, . . . wie jene freudige Betrachtung in einer höheren Ordnung der Dinge, in der Welt der Ideale ſich wiederholen läßt, inſofern auch hier eine höchſte leitende Weisheit iſt, die ſich wundervoll offenbart im Verknüpfen deſſen, was zuſammengehört: . . . Homer mit dem Trojaniſchen Krieg, Raphael mit dem Katholizismus, Mozart mit Don Juan. . . . Glücklich iſt in der Geſchichte das göttliche Zuſammenwirken der Kräfte; das gibt die Feſtzeit in dem Kreislauf der Jahre. Das Zufällige hat nur einen Faktor: es iſt ein Zufall, daß Homer in der Geſchichte des Trojaniſchen Krieges den ausgeprägteſten epiſchen Stoff fand, den man ſich denken kann. Das Glückliche hat zwei Faktoren: es iſt ein Glück, daß der ausgeprägteſte epiſche Stoff Homer zuteil wurde. Der Akzent liegt hier ſowohl auf Homer wie auf dem Stoff. Hier finde ich jene tiefe Harmonie, die uns aus allen Produktionen entgegentönt, die wir klaſſiſch nennen. So iſt es nun auch mit Mozart: es iſt ein Glück, daß der im tieferen Sinn einzig muſikaliſche Stoff keinem anderen gegeben wurde als Mozart.

. . . . Unſterblicher du, dem ich alles verdanke, . . . daß meine Seele aufgewühlt wurde, daß ich in meinem innerſten Weſen erbebte, daß ich nicht durchs Leben gehen muß als einer, den nichts erſchüttern kann. . . . Daß irgendeine Zeit ihm ſeinen Platz in jenem Königreich der Götter ſtreitig machen wird, das brauche ich ja wohl kaum zu befürchten; dagegen muß ich mich darauf gefaßt machen, daß man mich für kindiſch erklärt, weil ich ihm den erſten Platz verſchaffen will. . . .

Dieſe Unterſuchung hat ſich zunächſt zur Aufgabe gemacht, die Bedeutung des Muſikaliſch-Erotiſchen darzutun und zu dieſem Zweck die verſchiedenen Stadien zu markieren, die, ſoweit ſie unmittelbar erotiſch ſind, das gemeinſam haben, daß ſie alle weſentlich muſikaliſch ſind. Was ich hierüber zu ſagen habe, verdanke ich einzig und allein Mozart. . . . Ich verſichere, daß die Erkenntnis ſeines unendlichen Reichtums mir den Mut gibt, Einzelheiten in Mozarts Muſik zu erklären. . . . Was man Stück um Stück kennen gelernt, zuſammengetragen hat wie ein Vogel jedes kleinſte Strohhälmchen, mit einer Freude, über der man die ganze übrige Welt vergaß; was man eingeſogen hat mit liebendem Ohr, einſam im Gewühl der Menſchen . . .; was das Ohr in ewig ungeſättigter Gier aufgefangen . . .; was dich begleitet hat in die lichte, mondhelle Nacht hinaus, in einſame Wälder am Meeresſtrand . . .; was deine Seele durchtönte, was in ihr feinſtes Geſpinſt ſich verwoben hat, das erſcheint nun vor dem Auge des Geiſtes, wird objektiv, Gegenſtand des Denkens. . . .

Wer Mozart in ſeiner unſterblichen Größe ſehen will, der muß ſeinen ‚Don Juan' betrachten; daneben iſt alles andere zufällig, unweſentlich. Aber wenn man nun ‚Don Juan' ſo betrachtet, daß man zugleich einzelnes aus Mozarts anderen Opern ins Auge faßt, ſo wird man . . . Gelegenheit haben, ſich darüber zu freuen, daß die eigentliche Potenz der Muſik in Mozarts Muſik erſchöpft iſt. . . .

Wenn ich mich im Folgenden des Ausdrucks „Stadium" bediene, ſo darf man dieſen Ausdruck nicht zu prägnant nehmen. Ich würde vielleicht beſſer Metamorphoſen ſagen. . . .

(Erſtes Stadium.)

Das erſte Stadium iſt in der Figur des Pagen im ‚Figaro' angedeutet. . . . Man muß den Pagen als mythiſche Figur betrachten; dann wird man auch in ihrer muſikaliſchen Exiſtenz das Charakteriſtiſche des erſten Stadiums ausgedrückt finden.

[1] Sören Kierkegaard, Geſammelte Werke. In 14 Bänden unverkürzt herausgegeben von Chriſtoph Schrempf, Eugen Diederichs Verlag, Jena.

Das Sinnliche ist erdacht, doch nicht zur Bewegung, sondern zu stiller Quieszenz, nicht zu Freude und Wonne, sondern zu tiefer Melancholie. Die Begierde schlummert noch, ist nur ahnungsvolle Schwermut, aus der in ungewissem Dämmerschein der Gegenstand des Verlangens aufsteigt. . . . Die Begierde besitzt schon, was Gegenstand des Begehrens werden soll, aber ohne ihn begehrt zu haben; besitzt ihn also eigentlich nicht. In diesem Widerspruch liegt die betörende, bezaubernde, süße Qual und Schwermut dieses Stadiums. . . . Obgleich die Begierde in diesem Stadium nicht als Begierde bestimmt, obgleich sie die ja bloße Ahnung von Begierde ist, hinsichtlich ihres Gegenstandes durchaus unbestimmt ist, — eine Bestimmung hat sie doch: sie ist unendlich tief. Thor saugt durch ein Horn das Weltenmeer ein. So saugt sie aus unendlicher Ferne nach ihrem Gegenstand. . . .

Wollte ich versuchen, das Eigentümliche der musikalischen Charakteristik des Pagen in einem einzigen Prädikat zu fassen, so würde ich sagen: er ist liebestrunken. . . .

(Zweites Stadium.)

Dieses Stadium ist durch Papageno in der „Zauberflöte‘ bezeichnet. . . .

Die Begierde erwacht, und wie immer, so kommt es auch hier dem Träumenden erst im Augenblick des Erwachens zum Bewußtsein, daß er geträumt hat, daß der Traum vorüber ist. Der Ruck des Erwachens trennt die Begierde von ihrem Gegenstand, gibt der Begierde einen Gegenstand. . . .

Wie das Leben der Pflanze ans Erdreich gebunden ist, so ist das erste Stadium in substantieller Sehnsucht gefesselt. Nun aber erwacht die Begierde, der Gegenstand flieht, die Sehnsucht reißt sich vom Erdreich los und begibt sich auf die Wanderschaft, die Blume bekommt Flügel und flattert unstet und unermüdlich hierhin und dorthin. . . . In Papageno geht die Begierde auf Entdeckungen aus. Die Freude am Entdecken, das ist das Pulsierende in ihm, das ist seine Munterkeit. . . . Papageno späht aus, Don Juan genießt, Leporello rechnet nach.

Wollte ich versuchen, mit einem einzigen Prädikat die Musik Mozarts in dem Teil des Stükkes, der uns interessiert, zu charakterisieren, so würde ich sagen: sie ist lebensfreudig, liebesprudelnd. Das, worauf ich hauptsächlich Wert lege, ist die erste Arie und das Glockenspiel. . . . Bekanntlich akkompagniert Papageno seine lebensfrohe Munterkeit auf einer Rohrflöte, deren Töne gewiß auf jeden Hörer einen wundersamen Eindruck machen. . . . Sein Leben ist solch unaufhörliches Zwitschern; denn das ist der Inhalt seines Lebens: Frohsinn in allem, was er tut und singt. . . . Die Bedeutung der ersten Arie in musikalischer Hinsicht liegt also darin, daß sie den unmittelbar musikalischen Ausdruck für Papagenos Leben gibt. Das Glockenspiel dagegen ist der musikalische Ausdruck für das Wesen, das er treibt ... es bezaubert, verführt verlockt....

(Drittes Stadium.)

Dieses Stadium ist mit ‚Don Juan‘ bezeichnet. Hier bin ich nun nicht in der Lage, einen Teil der Oper ausscheiden zu müssen; hier gilt es nicht zu trennen, sondern zusammenzufassen, denn die ganze Oper ist wesentlich Ausdruck für die Idee, ruht, mit Ausnahme einiger weniger Nummern, wesentlich in der Idee, gravitiert auf sie hin wie auf ein Zentrum mit dramatischer Notwendigkeit.

Im ersten Stadium liegt der Widerspruch darin, daß die Begierde keinen Gegenstand bekommt, daß sie aber doch, ohne begehrt zu haben, ihren Gegenstand besitzt. Im zweiten Stadium erscheint der Gegenstand als ein Mannigfaltiges, aber die Begierde hat doch im tieferen Sinn keinen Gegenstand; sie ist auch nicht als Begierde bestimmt. In Don Juan dagegen ist die Begierde absolut bestimmt als Begierde, ist die unmittelbare Einheit der zwei voraufgehenden Stadien. . . . Die Begierde ist deshalb in diesem Stadium absolut wahr, siegreich, unwiderstehlich und dämonisch. Sie ist die Begierde als Prinzip . . . die Idee der sinnlichen Genialität. Der Ausdruck für diese Idee ist Don Juan, und der Ausdruck für Don Juan ist wieder einzig und allein die Musik. . . .

Ich habe es mir zur Aufgabe gemacht, das Musikalische in der Idee . . . zu belauschen; und wenn es mir gelingt, die musikalische Rezeptivität des Lesers so zu steigern, daß er Musik zu hören glaubt, obgleich nichts zu hören ist, so habe ich das Meinige getan. . . .

(Sinnliche Genialität, bestimmt als Verführung.)

. . . Faust ist Idee, die zugleich wesentlich Individuum ist. Don Juan ist wesentlich weder Idee — d. h. Kraft, Leben — noch Individuum; er schwebt zwischen beidem. Dieses Schweben aber ist das Leben der Musik. . . . Fasse ich ihn musikalisch auf, so habe ich die Naturmacht, das Dämonische, das nie müde wird, zu verführen, so wenig wie der Wind zu stürmen, das Meer sich zu wiegen, so wenig wie der Wasserfall es müde wird, sich von seiner Höhe herabzustürzen. . . . Die Macht der Verführung in Don Juan ist nur musikalisch darstellbar; für den Gedanken ist sie unaussprechlich. . . . Höret die Musik Don Juans Leben erzählen: Wie der Blitz aus dunkler Wetterwolke, so bricht er hervor aus dem unergründlichen Ernst des Lebens, schneller als der Blitz, — in wilderem Zickzack, höret, wie er anstürmt gegen die festen Dämme des Lebens, höret die leichten, schwebenden Violintöne, das perlende Lachen der Freude, den Jubel der Lust; höret, wie er dahinjagt in der Wut des zügellosen Begehrens, höret das Rauschen der Liebe, das Flüstern der Versuchung, den Wirbelsturm der Verführung, höret die Stille des Augenblicks — höret Mozarts Don Juan!

(Der innere musikalische Bau der Oper.)

. . . In Don Juan ist der Grundton identisch mit der Grundkraft der Oper; die Grundkraft aber ist Don Juan. . . . Die absolute Zentralität, welche Don Juans musikalisches Leben in der Oper hat, bringt es mit sich, daß das Werk mit einer unvergleichlichen Kraft der Illusion wirkt, daß wir in der Flut des Lebens, die darin braust, mit unwiderstehlicher Gewalt hineingezogen werden. Weil das musikalische Leben das Werk bis in die feinsten Poren durchdringt. . . .

Gäbe es keinen anderen Beweis für die Klassizität des Don Juan, so brauchte man nur auf diese Ouvertüre hinzuweisen. Da ist eine Kraft wie von göttlichen Gedanken, tiefer, erschütternder Ernst, zitternde Sinnenlust, zermalmender Zorn, hinreißende Lebensfreude. Ouvertüre und Oper verhalten sich wie Weissagung und Erfüllung: die Musik umschreibt in der Ouvertüre schon ihr ganzes Gebiet; mit ein paar mächtigen Flügelschlägen schwingt sie sich über sich selbst hinauf und schwebt über der Stelle, wo sie sich niederlassen will. Wer die Oper genauer kennt, dem wird es, wenn er die Ouvertüre hört, vielleicht vorkommen, als ob er in die geheime Werkstatt eingedrungen sei, wo die Kräfte des Stückes sich im Urzustande regen und mit elementarer Gewalt aufeinanderprallen. . . .

Die Ouvertüre beginnt mit einigen tiefen, ernsten, eintönigen Akkorden. Da erklingt es aus unendlich weiter Ferne — einen Augenblick —, jetzt nicht mehr, wie eine flüchtige Andeutung, die, kaum gemacht, wieder zurückgenommen wird, als wäre sie zu früh gekommen. Kokett und doch mit geheimer Angst schlüpft es herein, wieder und wieder, kecker und kecker, lauter und lauter drängt sich's hervor. So sieht man oft in der Natur den Himmel düster und voller Wolken; man hört einzelne dumpfe Laute, doch verraten sie keine Bewegung; da sieht man, am äußersten Rand des Himmels, fern am Horizont ein Leuchten. Hurtig eilt es die Erde entlang und erlischt im selben Augenblick. Aber bald erscheint es wieder, diesmal stärker, . . . schneller, glühender lodert es auf; es ist, als ob das Dunkel selbst aus seiner Ruhe aufgescheucht würde und in Bewegung käme; wie hier das Auge im ersten Aufleuchten die Feuersbrunst ahnt, so ahnt das Ohr in jenem hinsterbenden Violinstrich die ganze Leidenschaft. Es ist etwas wie Angst in diesem Aufleuchten, es ist, als ob es in der tiefen Finsternis in Angst geboren würde — so ist Don Juans Leben. Keineswegs ist, was die Ouvertüre ausdrückt, Verzweiflung; Don Juans Leben ist die ganze Macht der Sinnlichkeit, die in Angst geboren wird, aber gerade diese Angst ist seine dämonische Lebenslust. Nachdem Mozart so den Don Juan entstehen läßt, entwickelt er uns sein Leben in den tanzenden Violinklängen, in denen er leicht und flüchtig über den Abgrund hinjagt. Wie ein Stein, den man so übers Wasser hinschleudert, daß er die Oberfläche nur schnei-

det, wohl eine Weile in leichten Sätzen darüber hin hüpft, aber sofort in die Tiefe sinkt, sobald er zu hüpfen aufhört: so tanzt er über den Abgrund und jubelt in der ihm vergönnten kurzen Frist. . . .

Fragt man, welches Moment das am meisten epische in der Oper ist, so kann die Antwort nicht zweifelhaft sein: es ist Leporellos zweite Arie, die Registerarie. . . . Fragt man, welches das am meisten lyrische Moment in der Oper ist, so könnten hier bezüglich der Antwort wohl Zweifel entstehen; soviel steht indessen fest: es können eigentlich nur zwei Szenen in Betracht kommen, entweder die Tafelszene oder die bekannte Champagnerarie. Was die Tafelszene angeht, so kann man sie bis zu einem gewissen Grad wohl als lyrisches Moment gelten lassen. Des Mahles berauschende Erquickung, der schäumende Wein, die fernen festlichen Klänge der Musik, alles wirkt zusammen, um Don Juans Stimmung zu potenzieren, und seine Festfreude strahlt ein Licht aus, so stark, daß sogar Leporello verklärt wird in dem reichen Augenblick, wo die Freude zum letztenmal lächelt und der Genuß seinen Abschiedsgruß winkt. Jedoch ist diese Szene doch mehr eine Situation als ein lyrisches Moment. Die Situation liegt darin, daß Don Juan hier auf die äußerste Klippe des Lebens hinausgedrängt ist. So auf der äußersten Kante der Wippe des Lebens sitzend, peitscht er noch einmal in Ermanglung lustiger Gesellschaft alle Lebensluft in der eignen Brust auf. Und die Musik rauscht um so wilder dahin, als sie in dem Abgrund widerhallt, über dem Don Juan schwebt.

Anders verhält es sich mit der Champagnerarie. Eine Situation wird man hier vergebens suchen. Die innere Vitalität bricht reicher und stärker als je aus Don Juans Innern hervor. Hier ist er gleichsam ideal in sich selbst berauscht. Hier erweist es sich deutlich, was es heißen soll, wenn ich sage, Don Juans Wesen sei Musik. Er löst sich vor uns gleichsam in Musik auf, er entfaltet sich in einer Welt von Tönen. So ist sein Leben: schäumend wie der Champagner, und wie die Perlen in diesem Weine, der in innerer Hitze siedet und singt, unaufhörlich emporsteigen, so tönt die Luft des Genusses in dem elementaren, kochenden Wirbel seines Lebens wider. Der Grundton der Oper erklingt in sich selbst."

— —

In dem Gesamtwerk Kierkegaards findet sich nur diese eine musikalische Abhandlung, klein im Rahmen eines Lebenswerkes, eingehend und tiefschürfend als ein Einzelnes. Inmitten seiner Religionsphilosophie und Lebensästhetik verbirgt sich diese musikalisch-psychologische Untersuchung beinahe ebenso verschlossen, wie das innerlichst Menschliche dieses einsamen Sonderlings sich vor den Mit- und Nachlebenden zu verhüllen strebte. Einmal nur, in einem kleineren Abschnitt „Schattenrisse" (Psychologischer Zeitvertreib), taucht neben psychologischer Skizzierung der Marie Beaumarchais (Clavigo) und des Gretchen noch ein kurzer besonderer Umriß der Donna Elvira auf, der neben Zerline, Donna Anna, Leporello, Masetto und Ottavio und dem Komtur auch in der Mozart-Abhandlung im Zusammenhang mit ihrer musikalischen Gestaltung tiefer gehende Beachtung geschenkt ist. Aber dieser Schattenriß hat keinen musikalisch spürbaren Hintergrund; Mozart bleibt hier unsichtbar, und wenn man diese Skizze „Donna Elvira" anschließend an die „Stadien" liest, so scheint es fast, als scheue Kierkegaard hier musikalische Berührungspunkte, um nicht noch einmal einen Schleier fallen zu lassen von dem dicht umgitterten Gefängnis einer leidenschaftlich erregbaren Seele.

„Tiefere Naturen" — sagt er in den „Stadien" anläßlich anderer Don Juan-Bearbeitungen im Verhältnis zur musikalischen Auffassung — „fanden ihren ganzen Gehalt bis zum leisesten Hauch in Mozarts Musik wieder, sie fanden in ihrer großartigen Leidenschaft einen volltönenden Ausdruck für das, was in ihrem Innern sich regte."

Und er schließt diese ganze musikalische Untersuchung im „Nichtssagenden Nachspiel" mit einem Bekenntnis: „Ich fühle mich unaussprechlich glücklich darüber, Mozart, wenn auch nur von ferne, verstanden und sein Glück geahnt zu haben; wieviel mehr mögen, die ihn vollkommen verstanden haben, wie viel mehr mögen sie sich glücklich fühlen mit dem Glücklichen."

Guido Adler

zum fünfundsiebzigsten Geburtstag am 1. November 1930.

Von Erwin Felber, Wien.

Es mag gerade ein halbes Jahrhundert her sein, daß der junge Forscher seine akademische Lehrtätigkeit begann. Schon damals war er kein Neuling in seinem Fache. Er hatte bereits in seiner Doktordissertation über „die historischen Grundklassen der christlich abendländischen Musik bis 1600" ein Beispiel dafür gegeben, wie die junge Musikwissenschaft, die kaum noch die ersten Kinderkrankheiten überstanden hatte, auf dem Boden exakter historischer Forschung heranwachsen und erstarken könne. Wenige Jahre später gründete er gemeinsam mit Spitta und Chrysander die „Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft" und eröffnete sie mit einem Artikel über „Umfang, Methode und Ziele der Musikwissenschaft" In diesem bahnbrechenden Aufsatz kündet sich bereits der ausgezeichnete Methodiker, Systematiker und Organisator an, dem die Musikwissenschaft so viel zu danken hat: Für seine Methodik zeugen Werke wie etwa sein „Stil in der Musik" oder seine „Methode in der Musikgeschichte" und sein „Handbuch der Musikgeschichte", dessen dritte Auflage bevorsteht. Und sein außerordentliches Organisationstalent hat er nicht nur in der Errichtung und Ausgestaltung des Wiener Musikhistorischen Universitätsinstitutes und in der Leitung zahlreicher Kongresse bewiesen, sondern insbesondere in der Einrichtung der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich".

In ihnen liegt ein großer Teil seiner Lebensarbeit. Mit dem Blick ins Weite hat er hier ein gewaltiges Denkmal der musikalischen Vergangenheit Österreichs aufgerichtet, es wächst noch immer höher und höher an, immer neue Komponisten werden hier der Vergangenheit entrissen, von den Minnesängern Oswald von Wolkenstein und Heinrich Frauenlob, über Heinrich Isaac und Jakobus Gallus bis in die neuere Zeit Josef Lanners hinein. Trienter Codices, Instrumental- und Lautenmusik, das Wiener Lied und der Wiener Tanz sind in den Denkmälern, die bereits eine kleine Bibliothek für sich bilden, kritisch herausgegeben. „Präziseste Authentizität der Kunstwerke in Berücksichtigung ihrer Notationseigentümlichkeiten und Möglichkeit der Einsichtnahme der Künstler sollen hier — wie Adler selbst sagt — in Vereinbarung und Ausgleich gebracht werden." Eine ebenso umfassende Tätigkeit übte Adler in der Auswahl der Dissertationen, deren wohl an die hundert im Wiener Musikwissenschaftlichen Institut unter seiner Leitung herauskamen. Auch hier wieder Arbeiten aus allen Gebieten der Musik; von der Kunstmusik des 14. Jahrhunderts bis zu den Liedern Gustav Mahlers, bis zur Entwicklungsgeschichte des R. Straußschen Musikdramas und bis zum Istrianischen Volkslied.

Wenn man in diesen alten Dissertationen blättert, ist man förmlich überrascht, wieviele von den Arbeiten Niveau haben. Adler wußte eben bei seinen Schülern vom ersten Tage an den Sinn für Stilkritik und Stilkriterien zu schärfen. Er hat durch Jahrzehnte immer wieder ein Colleg „Erklären und Bestimmen von Kunstwerken" gelesen, er hat seine Schüler immer wieder auf das Kunstwerk selbst verwiesen, auf die Analyse und Synthese des Werkes, auf dessen Beurteilung aus örtlichen und zeitlichen Verhältnissen heraus.

Wenn heute die Musikwissenschaft neben anderen historischen Disziplinen als gleichberechtigt anerkannt wird, so ist dies vor allem das Verdienst Guido Adlers, aus dessen Schule eine ganze Generation von Gelehrten, übrigens auch von Künstlern, hervorgegangen ist. Ich erwähne nur die Universitätsprofessoren Kurth (Bern), Rietsch † (Prag), Jachimecki (Krakau), Smijers (Holland), Jeppesen (Kopenhagen), Ficker, Wellesz, Haas, Orel (Wien) und Fischer (Innsbruck), ferner die Komponisten Gál, Horwitz †, Kornauth, Pammer †, Webern und Weigl.

Gesund an Leib und Seele, im Vollbesitze seines urwüchsigen Humors, mit dem er so oft schwierige Situationen rettete, gönnt sich der Nestor der Musikwissenschaft auch heute noch keine Schonung, keine Ruhe. Wann und wo immer man ihm begegnet, stets ist er von neuen Gedanken und Plänen erfüllt, der prächtige Typus des alten Gelehrten, den die Arbeit jung erhalten hat; der nicht rostet, weil er nicht rastet.

Der Violinvirtuose.

Von Hermann Hesse, Montagnole.

Gestern abend war ich in einem Konzert, das sich von den Konzerten, welche ich sonst zu hören gewohnt bin, wesentlich unterschied. Es war das Konzert eines weltberühmten, mondänen Geigenvirtuosen, also eine nicht nur musikalische, sondern auch eine sportliche und vor allem eine gesellschaftliche Angelegenheit. Es verlief denn auch dieses Konzert durchaus anders als andere Konzerte, bei denen es sich bloß um Musik handelt.

Das Programm allerdings versprach zum größeren Teil wirkliche Musik, es hätte beinahe das Programm eines bloßen Musikanten sein können. Schöne Sachen standen darauf, die Kreutzersonate, Bachs Chaconne, Tartinis Sonate mit dem Teufelstriller. Diese schönen Stücke füllten zwei Drittel des Konzertes. Dann allerdings, gegen den Schluß hin, veränderte sich das Programm. Hier standen Musikstücke mit schönen, vielversprechenden Überschriften, Mondscheinphantasien und venetianische Nächte, von unbekannten Verfassern, deren Namen auf Völkerschaften hindeuteten, welche bisher in der Musik sich noch nicht hervorgetan haben. Kurz, der dritte Teil des Programms erinnerte stark an die Programme, die man an den Musikpavillons eleganter Badeorte angeschlagen findet. Und den Schluß bildeten einige Stücke, die der große Virtuose selbst komponiert hatte.

Mit Neugierde begab ich mich zu diesem Ereignis. In meiner Jugend hatte ich Sarasate und Joachim die Geige spielen hören und war trotz einiger Hemmungen von ihrem Spiel entzückt gewesen. Gewiß — Musik war eigentlich etwas anderes, etwas völlig anderes, etwas, was mit Virtuosentum nichts zu tun hatte, was der Anonymität, der Frömmigkeit bedurfte, um zum Blühen zu kommen. Aber dafür hatten die Virtuosen, von Paganinis Zeiten her, für jedermann und auch für mich jenen Zauber des Gauklers und Könners, jene Magie des Artistentums und des Zigeunertums. Auch ich hatte einmal, als Zwölfjähriger, kurz nachdem ich zum ersten Male Besitzer einer Geige geworden war, den Traum vom Virtuosen geträumt, war in meinen Phantasien vor überfüllten Riesensälen gestanden, hatte Zehntausende mit einem Lächeln beglückt. Schön, ich freute mich darauf, ich war gespannt. Und es war in der Tat sehr schön.

Schon lange, ehe ich auch nur die Tonhalle erreichte, wurde mir aus vielen Anzeichen klar, daß es sich heute nicht um das handle, was ich und meine Freunde Musik nennen, nicht um eines jener stillen und phantastischen Erlebnisse in einem unwirklichen und namenlosen Reich, sondern um einen Vorgang, von äußerster Wirklichkeit. Die Ereignisse dieses Abends spielten sich nicht in ein paar mehr oder weniger träumerischen und lebensuntüchtigen Gehirnen ab, sondern setzten die Motore, die Pferde, die Geldbeutel, die Friseure und die ganze übrige Wirklichkeit gewaltig in Bewegung. Was hier geschah, war nicht weltfern und verrückt, es war höchst real und richtig, es hatte dieselbe Wucht und eine ähnliche Aufmachung, wie die großen Inhalte des modernen Lebens sie zeigen: Sportplatz, Börse, große Feste.

Schwer war es, in den der Tonhalle benachbarten Straßenzügen sich durch die Ströme der herzueilenden Besucher, durch die Schlangen der Automobilreihen zu pirschen. War man am Eingang des Hauses, so konnte man sich schon etwas einbilden, so hatte man schon etwas geleistet, hatte sich durchgekämpft, hatte über Unterliegende triumphiert und einen Platz an der Sonne ergattert. Und schon unterwegs, auf der staubigen Straße zwischen den hundert Autos, die alle zum Konzertsaal strebten, erfuhr ich Nachrichten über den Großen, sein Ruhm sprang mich an,

drang in meine Einſamkeit und machte mich, der ich in keine Geſellſchaft gehe und keine Zeitung leſe, zum erſtaunten Mitwiſſer intereſſanter Einzelheiten.

„Morgen abend," ſo hörte ich ſagen, „ſpielt er ſchon wieder in Hamburg?"

Jemand zweifelte: „In Hamburg? Wie will er denn bis morgen Abend nach Hamburg kommen, da müßte er ja jetzt ſchon in der Bahn ſitzen."

„Unſinn! Natürlich reiſt er im Flugzeug. Vielleicht hat er ein eigenes."

Und in der Garderobe, wo ich den Kampf ſiegreich fortſetzte, erfuhr ich aus den lebhaften Unterhaltungen meiner Mitkämpfer, daß der große Muſiker für dieſen einen Abend vierzehntauſend Mark gefordert und bekommen habe. Jedermann nannte die Summe mit Ehrfurcht. Einige meinten zwar, die Kunſt ſei doch eigentlich nicht bloß für die Reichen da, und auch er fand Zuſtimmung, und es zeigte ſich, daß die meiſten froh geweſen wären, wenn ſie ihre Eintrittskarten zu einem „normalen" Preis bekommen hätten, und daß ſie dennoch alle ſtolz darauf waren, ſo viel bezahlt zu haben. Die Pſychologie dieſes Zwieſpaltes zu ergründen war mir nicht möglich, denn ich hatte mein Billett geſchenkt bekommen.

Endlich waren wir alle drinnen, endlich waren alle an ihren Plätzen. Zwiſchen den Stuhlreihen, in den Korridoren, im Nebenſaal, auf dem Podium bis dicht an den Flügel waren Extraſtühle aufgeſtellt, kein Platz war leer, zuweilen hörte man von draußen, von der Kaſſe, das laute Wehklagen derer, die abgewieſen wurden. Glockenzeichen gellten, es wurde ſtill. Und plötzlich erſchien raſchen Schrittes der große Geiger, hinter ihm beſcheiden ein junger Klavierſpieler.

Wir waren alle ſofort von ihm entzückt. Nein, das war weder ein zigeuneriſcher Schmachtlappen, noch ein brutaler Geldverdiener, das war ein ſeriöſer, ſympathiſcher, geſchmeidiger und doch würdiger Herr von ſchöner Erſcheinung und gewählten Formen. Weder warf er Kußhände, noch ſpielte er den weltverachtenden Profeſſor, wach blickte er in das Publikum, und wußte genau, um was es ſich hier handle, nämlich um einen Kampf zwiſchen ihm und dieſem Rieſen mit tauſend Köpfen, einen Kampf, in dem er zu ſiegen entſchloſſen war und ſchon halb geſiegt hatte.

Der Virtuoſe gefiel uns allen ſehr. Und als er nun zu ſpielen anfing, den langſamen Satz der Kreutzerſonate, zeigte es ſich ſofort, daß ſein Weltruhm nicht unverdient war. Dieſer ſympathiſche Mann verſtand außerordentlich mit ſeiner Geige umzugehen, er hatte eine Geſchmeidigkeit des Strichs, eine Sauberkeit des Griffs, eine Stärke und Elaſtizität des Tones, eine Meiſterſchaft, der man ſich willig und erfreut überließ.

Mit der Kreutzerſonate war das erſte Drittel des Programms erledigt und in der Pauſe rechnete mein Vordermann ſeinem Nachbarn vor, wieviel tauſend Mark der Künſtler in dieſer halben Stunde ſchon verdient habe. Es folgte die Chaconne von Bach, ſehr ſchön, aber erſt im dritten Stück, in der Tartini-Sonate, kam der Glanz des Geigers ganz zu ſeiner Blüte. Dies Stück, von ihm geſpielt, war wirklich ein Wunderwerk, erſtaunlich ſchwierig und erſtaunlich bewältigt, und dazu noch eine ſehr gute, ſolide Muſik. War das große Publikum Beethoven und Bach vielleicht nur aus Achtung gefolgt, und nur dem Geiger zuliebe, hier begann es mitzuſchwingen und warm zu werden. Der Beifall dröhnte, ſehr korrekt verbeugte ſich der Virtuoſe.

Im dritten Teil des Konzertes nun kamen wir eigentlichen Muſikfreunde, wir Puritaner der guten Muſik, in Bedrängnis, denn nun ging es Schritt für Schritt dem großen Publikum entgegen, und was den guten Muſikern Beethoven und Bach keineswegs, dem famoſen Könner Tartini nur halb geglückt war, das glückte dieſem unbekannten exotiſchen Komponiſten vorzüglich: die Tauſende entbrannten, ſie ſchmolzen hin und gaben den Kampf auf, ſie lächelten verklärt und weinten Tränen, ſie ſtöhnten entzückt und brachen nach jedem dieſer kurzen Unterhaltungsſtücke in trunkenen Beifall aus. Der große Mann hatte geſiegt, jede dieſer dreitauſend Seelen gehörte ihm, alle ergaben ſich willig, ließen ſich ſtreicheln, ließen ſich necken, ließen ſich beglücken, ſchwammen in Rauſch und Bezauberung. Wir paar Puritaner dagegen wehrten

uns innerlich, kämpften heroiſche nutzloſe Kämpfe, lachten unwillig über den Schmarren, der da geſpielt wurde, und konnten doch zugleich nicht umhin, den Schmelz dieſes Strichs, die Süßigkeit dieſer Töne warzunehmen.

Der große Zauber war erreicht. Denn auch wir mißvergnügten Puritaner ſchwammen, wenigſtens für Augenblicke, auf der großen Woge mit, auch uns ergriff, wenigſtens für Augenblicke, der ſüße holde Taumel. Wieder waren wir Knaben und kamen aus der erſten Violinſtunde, wieder träumten wir uns ſelig über die Berge der Schwierigkeiten hinweg, jeder von uns war für Traum-Augenblicke. Er, der Meiſter, der Zauberer, zog mit müheloſem Bogenſtrich die Herzen hinter ſich her, beſiegte lächelnd und ſpielend das große Ungeheuer, die Menge, ſog den Beifall, ſog den Rauſch der Maſſe ein, wiegte ſich darin, lächelte darüber.

Die Tauſende waren entflammt. Sie duldeten nicht, daß dies Konzert ein Ende nehme. Sie klaſchten, ſchrien, trampelten. Sie zwangen den Künſtler, wieder und wieder ſich zu zeigen, noch eine zweite, dritte, vierte Zugabe zu ſpielen. Er tat es elegant und hübſch, machte ſeine Verbeugungen, gab ſeine Zugaben; ſtehend hörte die Menge zu, atemlos, völlig bezaubert. Sie glaubten jetzt Sieger zu ſein, die Tauſende, ſie glaubten den Mann bezwungen zu haben, ſie glaubten, ihn durch ihre Begeiſterung immer und immer wieder zum Wiederkommen und Weiterſpielen zwingen zu können. Er aber gab genau die Zugaben, vermute ich, die er vorher mit dem Klavierſpieler vereinbart hatte, und als er den letzten, nicht aufs Programm gedruckten, aber vorberechneten Teil ſeines Konzertes abgeſpielt hatte, verſchwand er und kam nicht wieder. Es half alles nichts, man mußte gehen, man mußte erwachen.

Während dieſes ganzen Abends waren zwei Perſonen in mir, zwei Zuhörer, zwei Mitſpieler. Der eine war ein alter Muſikliebhaber mit unbeſtechlichem Geſchmack, ein Puritaner der guten Muſik, der ſchüttelte häufig den ernſten Kopf und kam im letzten Drittel des Abends aus dem Schütteln gar nicht mehr heraus. Er war nicht nur gegen die Verwendung dieſes Könnens auf eine Muſik von ſehr mäßigem Wert, er war nicht nur gegen dieſe ſchmachtenden, erzählenden, unterhaltenden, gefälligen Salonſtückchen — nein, er war auch gegen dies ganze Publikum, gegen dieſe reichen Leute, die in ernſteren Konzerten nie zu ſehen waren, die mit ihren vielen Autos zu dieſem Virtuoſen gefahren kamen wie zu einem Rennen oder zur Börſe, er war gegen die ſeichte, ſchnell geweckte, ſchnell verflogene Begeiſterung all dieſer Backfiſche. Der andere in mir aber war ein Knabe, der folgte dem ſieghaften Geigenhelden, wurde eins mit ihm, ſchwang mit ihm.

Dieſe beiden hatten im Lauf des Abends viele Unterhaltungen, viel Streit miteinander. Es kam vor, daß der gewiegte Muſikliebhaber in mir gegen die geſpielten Stückchen proteſtierte und daß der Knabe in mir daran erinnern mußte, daß ich ſelber einſt, vor Zeiten, einen Roman geſchrieben habe, in dem ein Saxophonbläſer einem vergrämten Muſikkritiker ſehr leſenswerte Antworten gibt.

Ach, und wie viel mußte ich über den Künſtler ſelbſt nachdenken, dieſen korrekten Zauberer! War er im Herzen ein Muſiker, der am liebſten nur Bach und Mozart geſpielt hätte und der nur langſam, nur nach Kämpfen ſich darein gefunden hatte, den Menſchen nichts aufzudrängen, ſondern ihnen das zu geben, was ſie ſelbſt verlangten? War er ein im Erfolg erſtickter Weltmenſch? War er ein kalter Rechner, der es verſtand, die Menſchen genau an jener empfindlichen, heiklen Stelle zwiſchen Tränendrüſe und Geldbeutel zu kitzeln, wo es Tränen und Taler regnete, wenn man den Zauber verſtand? Oder war er ein demütiger Diener der Kunſt, zu beſcheiden, als daß er ſich ein Urteil angemaßt hätte, willig und dienend in ſeine Rolle ergeben, dem Schickſal nicht widerſtrebend? Oder war er vielleicht, aus ſehr tiefen Gründen und Erfahrungen, dahin gekommen, am Wert und am Verſtanden-werden-können der echten Muſik im heutigen Leben zu verzweifeln, und war es ſein Beſtreben, jenſeits aller Muſik die Menſchen erſt einmal wieder an die Anfänge der Kunſt zu führen, zur nackten ſinnlichen Schönheit der Töne, zur nackten Wucht der primitiven Gefühle? Es war nicht zu enträtſeln. Noch immer denke ich darüber nach.

Berliner Musik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Der Beginn der neuen Saison steht zweifellos unter dem Eindruck einer Gesundung des musikalischen Geschmacks — sofern man das Überwiegen klassischer Musik auf ein ausgesprochenes Bedürfnis des musikliebenden Publikums zurückführen darf. Niemals war der Bachsaal so gefüllt, wie an jenem Eröffnungsabend, als Kunwald die Reihe seiner Sonntagskonzerte mit dem schwungvoll dirigierten Meistersinger-Vorspiel eröffnete. Niemals war der Jubel größer, als Furtwängler die Namen Beethoven, Mahler, Bach an die Spitze seiner Abonnementsserie stellte, als der Meister Beethovens „Zweite" mit der ihm eigenen peinlichen Sorgfalt und Feinarbeit interpretierte, als Maria Müller mit einigen Mahler-Liedern die Verehrerzahl ihrer einzigartigen stimmlichen Schönheit erweiterte. Niemals begegnete J. S. Bach so starkem Interesse wie in den ersten Wochen der Saison. Michael Taube verstand es, selbst das Podium der „Singakademie" mit seinem Bach-Abend zu füllen. Seine stilgerechte Einstellung zu Bach verdient trotz mancher Mängel der Ausführung Anerkennung. Sogar ein „Bach-Orchester" hat sich aus den Reihen des „Deutschen Musiker-Verbandes" gebildet. Doch niemand vermochte größere Anziehung auf das Publikum auszuüben als GMD Muck aus Hamburg, dessen jüngstes Gastkonzert mit dem Hamburger Philharmonischen Orchester eine restlose Eroberung Berlins darstellt. Kein Furtwängler, kein Berliner Orchester hätte Bruckners „Siebente" vollendeter zur Darstellung bringen können. Muck ist der gegebene Bruckner-Interpret. Mit Bruckner betritt er sein eigentliches, eigenstes Gebiet. Gewiß könnte man für das Scherzo ein noch lebhafteres Tempo wählen — aber warum über eine Auffassung rechten, die gerade bei Muck dank seiner Abkehr von allen Entromantisierungs-Experimenten des „Zeitgeistes" so überaus wohltuend und sympathisch berührt in der Echtheit und Wahrhaftigkeit der Empfindung? Albert Spalding spielte Beethovens Violinkonzert nach Überwindung einer anfänglichen Nervosität mit edelstem Ausdruck und musterhafter Technik namentlich in den Kadenzen. Als ganz besonders bezeichnend muß aber das erste Saisonereignis auf dem Konzertpodium gelten: Oskar Frieds Aufführung der „Jahreszeiten". Wie der Dirigent in einer Berliner Zeitung angab, unterstand die Darstellung ausdrücklich dem Gedanken, das Gefühl der Naturverbundenheit in der Seele des Großstädters zu stärken und Haydns Liebenswürdigkeit der musikalischen Sprache als Mittler zu betrachten. Man kann dem Dirigenten kein besseres Lob erteilen, als wenn man zugibt, daß diese Mühe trotz nicht gleichwertiger Solisten dank dem jugendlichen Temperament des Leiters und den bekannten Vorzügen des Bruno Kittelschen Chors mit Erfolg gekrönt wurde. Möge dieser Saison-Auftakt mit seinem Bekenntnis zur Natur symbolisch sein für den weiteren Verlauf des Musikwinters!

Und ähnliche Eindrücke vermittelt die Tätigkeit der drei Opernbühnen, deren Regsamkeit sogar zunächst die Lebendigkeit des Konzertwesens überflügelte. Mit dem Konzert Mucks darf man getrost die Neueinstudierung der „Walküre" in der Stadt-Oper parallelisieren. Denn beiden Veranstaltungen ist die gleiche grundsätzliche Bedeutung beizumessen. Da faselt man immer von der unerträglichen Länge der Wagner-Opern, die nur noch in „zeitgemäßer" Kürzung zu genießen seien, und was dergleichen Erfindungen mehr sind, die von übelwollender Seite in die Welt gesetzt werden, und man mußte es erleben, daß das Publikum nicht nur geduldig der Première beiwohnte, sondern sogar einen Beifallssturm entfesselte, wie er noch nicht dagewesen ist und wie ich ihn noch niemals bei einem neuzeitlichen Werk erlebt habe. Es war aber auch eine Aufführung, die selbst Bayreuth Ehre gemacht hätte. Jede Rolle mit größter Sorgfalt besetzt: Maria Müller, die Unvergleichliche, als Sieglinde, Martin Öhman als Siegmund, Alexander Kipnis als finsterer Hunding, Rudolf Bockelmann aus Hamburg als Wotan, ein Sänger von größtem Format, in der Gebärde nur etwas pathetisch, und selbst in der Rolle der Fricka ein „Star": Sigrid Onegin, die den Charakter der „Keifszene" auf das hohe künstlerische Niveau

ergreifendſter Menſchlichkeit hob. Dazu Frida Leider als Brünnhilde — eine der beſten Leiſtungen, die überhaupt denkbar ſind.

Die Lehren dieſer „Walküre“?

Stellt erſtklaſſige Sänger auf die Bühne — und es gibt keine Kriſe der Oper! Die Opernkriſe iſt eine Sängerkriſe, eine Kriſe des Nachwuchſes. Die Oper iſt nicht ein Problem der Faſſade, der äußeren Aufmachung, ſondern ein Problem der innerlichen muſikaliſchen Vertiefung. Die Oper iſt ein Geſangsproblem, deſſen Löſung demjenigen vorbehalten bleibt, der für lebendige Stimmen zu ſchreiben verſteht und ſie zum Träger echter, menſchlicher Empfindungen auszuwählen weiß.

Dieſe beliebte Bevorzugung der „äußeren Faſſade“ erlebte unlängſt einen Reinfall, der in der Geſchichte der Darſtellungskunſt einzigartig und bezeichnend genug für Berliner Opernverhältniſſe iſt. In der Experimentierbühne der Kroll-Oper ſollte der „Barbier von Sevilla“ aufgeführt werden. Man verſchrieb ſich dazu als Gaſtregiſſeure die Herren Rabenalt und Reinking, denen der Ruf der Modernität vorausging. Kurz vor der Première wurde die Vorſtellung abgeſagt. Warum? Die Herren Intendanten hatten es erſt auf der Generalprobe für nötig befunden, ſich um die Experimente ihrer Regiſſeure zu kümmern, und fanden einen „Barbier“ im Stile des Jahres 1930 mit modernſten Gewandungen, Frack und Cut. Das war ſelbſt für die an alles gewohnten Herzen der Intendanten zuviel. Geſchwind wurde der Darſtellungsſtil um etwa hundert Jahre zurückdatiert, und in dieſer verwandelten Form ging der „Barbier“ mit reichlicher Verſpätung über die Bühne, nachdem unnötige Gelder völlig zwecklos verausgabt waren. Aber der „Zeitgeiſt“ hatte noch immer Raum genug, um aus allen Ecken und Enden der Dekorationsſtücke hervorzulugen: Aus dem Wachspuppen-Schaufenſter Figaros, aus den verwendeten Selterwaſſer-Syphons, den modernen Rolljalouſien, aus der aufgehängten Landkarte mit dem Stadtplan von Sevilla, aus dem neuzeitlichen Einbrecherwerkzeug mit elektriſchen Taſchenlampen, die dem Grafen nach der „Tempeſta“ den Weg in die Wohnung Bartolos wieſen. Dazu kommt ſchließlich — typiſch für die kollektiviſtiſchen Einheitsbeſtrebungen der Kroll-Oper — die übliche Einheitsdekoration mit aufklappbaren Häuſern, die plötzlich wie bei einem Erdbeben nach Öffnung der Wände indiskret das Innere zeigen. Da dieſe geſchmackloſen Inſcenierungswitze mit einer recht mäßigen geſanglichen Ausführung verbunden waren, ſo iſt über dieſes Experiment weiter kein Wort zu verlieren. Preisfrage: Wer wurde von dieſem famoſen „Barbier“ am meiſten „eingeſeift“? Eine hohe Intendanz? Oder das Publikum?

Die übrigen Neuheiten der Bühne ſind — mit Ausnahme von Borodins „Fürſt Igor“ — recht unbedeutend. Donizettis „Liebestrank“ vermochte trotz flotten Spiels kein tieferes Intereſſe auszulöſen. Auch der Witz Kleibers, an ungeeigneter Stelle im Rezitativ ein Motiv aus Wagners Triſtan anklingen zu laſſen, war recht überflüſſig. Die Oper „Doge und Dogareſſa“ von Ludwig Roſelius, die ſich aus Verſehen in die Städtiſche Oper verirrte, iſt nur als Talentprobe zu bewerten und errang lediglich einen Achtungserfolg. Die Kompliziertheit des Dramas, das einen Verdi hätte zur Vertonung begeiſtern können, die Unperſönlichkeit der Erfindung, die eine Brücke von Wagner bis zur Gegenwart zu ſchlagen verſuchte, fanden trotz mancher wohlgelungener Einzelheiten kein rechtes Verſtändnis.

Die Oper „Fürſt Igor“, die Borodin in nur einzelnen Teilen hinterließ, die Rimsky-Korsſakoff inſtrumentierte und Glaſunoff vollendete, erlebte an der Berliner Linden-Oper eine anſprechende Wiedergabe. Man könnte von einem großen Erfolg ſprechen, wenn das Libretto, nach einem ruſſiſchen Volks-Epos geſtaltet, nicht durch einzelne Längen und dramatiſche Unwirkſamkeiten ermüdet hätte, wenn die Fremdartigkeit des muſikaliſchen Ausdrucks nicht in allzu hohem Maße an ein tieferes Verſtändnis der ruſſiſchen Volksſeele gebunden geweſen wäre. So aber bleibt von dem dramatiſierten Epos nur eine ins Epiſodiſche zerflatternde Handlung übrig, deren Inhalt — Auszug, Gefangennahme und Flucht des Fürſten — zu wenig Gelegenheit bietet, die Äußerlichkeit der erzählenden Form durch die Innerlichkeit ſeeliſcher Entwick-

lungsvorgänge zu ergänzen. Die Musik selbst vermag weniger durch die Harmlosigkeit ihrer harmonischen Struktur als durch die Eigenart ihres melodischen Ausdrucks stellenweise stark zu fesseln. Die musikalisch treffend charakterisierte Öde der Steppenlandschaft in jenem Bilde, das die berühmten „Polowetzer Tänze" enthält, stellt einen absoluten Höhepunkt der Oper dar. Im übrigen entspricht die gewollte Monotonie der anspruchslos-volkstümlichen zweitaktigen Themen, die bis zum Überdruß wiederholt werden, in nur geringem Maße den verwöhnten Ansprüchen des Mitteleuropäers. Die melodisch reiche Lyrik einzelner Partien neigt zu Sentimentalität. Wirksam ist die Urwüchsigkeit des Chors. Die echt russische Ausstattung der Aufführung voll melancholischer Schönheit dankt die Staatsoper Wladimir Novikow. In dieser Oper trat der neue Ballettmeister, Rudolf von Laban zum erstenmal in Erscheinung. Seine Choreographie versuchte, die wirre Buntheit halbasiatischer Farben zu einer Orgie zu steigern, ohne über den Rahmen des Konventionellen merklich hinauszugelangen. Die von F. L. Hörth inszenierte, von Leo Blech dirigierte, sehr sorgfältig vorbereitete Aufführung fand bei ausgezeichneter solistischer Besetzung einen freundlichen, nicht übertrieben begeisterten Erfolg.

Musikalisches Silben-Preisrätsel.

von Dora Schubert, Mulda i. Sa.

Aus den Silben:

a — a — a — a — an — al — are — auf — be — begg — ci — col — con — da — d' — de — dolf — eg — ei — er — gar — gi — glo — go — gon — gne — gri — hans — hei — herr — je — ka — kirch — land — lec — li — ling — luf mol — ne — nen — nod — o — on — on — ran — ri — rich — rung — si — star — te — ti — tolff — vi

sind Worte von folgender Bedeutung zu bilden:

1. Titel eines Schubertliedes.
2. Gesanglehrer.
3. Gestalt aus Wagners Nibelungenring.
4. Komponist und Titelworte eines französischen „Charakterstückes" für Violine u. Klavier im Verlag Steingräber.
5. Gestalt aus Wagners „Flieg. Holländer".
6. Alter Tanz.
7. Musikalienverlag.
8. Oper von Marschner.
9. Titel einer Löwe-Ballade.
10. Variationen von Schumann.
11. Teil einer Messe.
12. Titelworte eines Schubertliedes.
13. Vertreter der polnischen Schule im 16. Jahrhundert.
14. Bekannter Komponist.
15. Vorname eines treuen Wagnerfreundes in Bayreuth.
16. Alter Tanz.

Die Anfangs- und Endbuchstaben ergeben von oben nach unten als Noten gelesen die Anfänge von zwei Klavierkompositionen bekannter Meister.

Die Lösungen des Rätsels sind bis 10. Dezember an Gustav Bosse in Regensburg zu senden.

Für die in bester Form eingehenden richtigen Lösungen werden wieder Preise nach freier Wahl der Preisträger aus den Werken der „Deutschen Musikbücherei" (4. Umschlagseite des Oktoberheftes) zur Verfügung gestellt, und zwar:

als 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von M. 12.—,
als 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von M. 6.—,
als 3. Preis: ein Werk im Betrage von M. 6.—.

Die übrigen Einsender richtiger Lösungen erhalten je einen Trostpreis.

Wer ist Musiker?

Eine Preisfrage für die Leser der Z. F. M.

Die Frage „Wer ist Musiker?" ist nicht so leicht zu beantworten, wie es im ersten Augenblick erscheinen mag. In Wirklichkeit existiert tatsächlich noch nicht eine einzige ausreichende, kurz gefaßte Definition. Und doch ist es außerordentlich wichtig, den Begriff des Musikers einmal in entsprechender Formulierung festzulegen. Die schon auf Hofrat Rösch zurückzuführenden Bestrebungen, eine „Künstler-Kammer" als Musiker-Parlament nach Art der Ärzte- oder Anwalts-Kammer ins Leben zu rufen, haben nicht zu mindesten deshalb kein Ergebnis gezeitigt, weil man sich über die einfachsten Voraussetzungen, die Definition des Musikers, keine Klarheit verschaffen konnte. Das Wesen des Arztes, des Anwaltes läßt sich leicht in wenigen Worten begrifflich formulieren. Aber — „Wer ist Musiker?"

Die allgemeine Definition des Musikers müßte auf alle Arten der musikalischen Ausübung anwendbar sein. Sie müßte schöpferische wie nachschöpferische Musiker umfassen, Wissenschaftler, Lehrer und Schriftsteller, Mitglieder der Kultur-Orchester ebenso wie Angehörige der Kino- und Café-Kapellen, dazu die unzähligen Berufszweige wie Sänger, Kantoren, Organisten, Chormeister usw. In der Definition müßte ein Hinweis auf ausreichende Vorbildung enthalten sein. Es bleibt eine offene Frage, ob es in der Tat angängig ist, bei der Definition des Musikers den Schlagerkomponisten, der seine melodischen Einfälle von Mithelfern aufzeichnen läßt, mit dem ernsthaften Opernkomponisten auf einen Generalnenner zu bringen, oder ob es in der Formulierung der Definition möglich ist, Unterscheidungsmerkmale zum Ausdruck zu bringen. Weitere Schwierigkeiten liegen beispielsweise in der Erfassung der unkontrollierbaren Elemente, die keine hauptberufliche Musiktätigkeit ausüben, aber trotzdem als „Musiker" schlechthin zu gelten haben. Die Begriffsbestimmung des Musikers kann nicht von Prüfungen abhängig gemacht werden, weil es nicht für jeden musikalischen Berufszweig obligatorische Examina gibt wie etwa bei den Ärzten oder Anwälten. Auch das Einkommen kann nicht als Grundlage der Definition dienen.

„Wer ist Musiker?" Wir bitten unsere Leser um Rat und sind bereit, für die besten Antworten einige wertvolle Buchpreise zu stiften. In möglichst einem Satz, beginnend mit den Worten „Musiker ist . . ." müßte die Definition enthalten sein. Die kürzeste und doch inhaltsreichste Formulierung in möglichster Eindeutigkeit erhält den Vorzug.

Und nun ans Werk! Bitte senden Sie Ihre Antworten bis zum 2. Januar 1931 an den Musikverlag Gustav Bosse, Regensburg. Das hohe Gericht setzt sich unter Hinzuziehung eines fünften Fachmannes aus den Mitgliedern der Redaktion zusammen und wird das Urteil so bald wie möglich an dieser Stelle verkünden.

Neuerscheinungen.

Robert Hohlbaum: Das klingende Gift. Roman. 294 S. Leipzig, L. Staackmann, 1930. M. 4.—. — Das vergangene, gerade auch künstlerisch in seinen Grundlagen erschütterte Jahrzehnt wird Dichter noch sehr oft reizen, es nach dieser oder jener Seite hin zu gestalten. Der bekannte, in seiner völkischen Kraft unerschüttert dastehende Wiener Dichter Hohlbaum hat dies in einem knapp geschriebenen Roman getan, der nach Wien führt, uns in einem jungen Musiker die seelische und musikalische Verheerung der damaligen Zeit schildert, weiterhin aber in unsre gelockerten Kunstverhältnisse ein brutales und ungeistiges, aber lebenstrotzendes Amerikanertum in der Person eines amerikanischen Sängers und — Boxers einbrechen läßt. Der ungemein spannende Künstler-Roman entläßt den Leser aber mit dem Gefühl, daß unsere Kultur den schweren Einbruch überwinden wird.

—s.

Anneliese Landau: Das einstimmige Kunstlied Konradin Kreutzers und seine Stellung zum zeitgenössischen Lied in Schwaben. Mit einem Notenanhange. 13. Heft der musikwissenschaftlichen Einzeldarstellungen. Gr. 8°, 107 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1930.

Paul Schwers und Martin Friedland: Das Konzertbuch, 1. Bd.: Sinfonische Werke. 2., vermehrte Aufl. 8°, 573 S. Stuttgart, Muth, 1930. M. 6.—. — Das Buch hat sich rasch eingeführt, scheint also einem Bedürfnis zu entsprechen. Es ist eine Art Bädecker, das Drum und Dran überwiegt, während der Kern oft kaum berührt wird. Kurz, Ausdruck der Zivilisation, nicht der Kultur.

„Jahrbuch für Volksliedforschung", herausgegeben von John Meier, 2. Jahrgang, 8°, 176 S., mit zahlreichen Notenbeispielen. Verlag W. de Gruyter & Co., Berlin-Leipzig. Brosch. M. 14.—.

Dr. phil. Albrecht Thausing: Lage und Aufgaben der Gesangspädagogik. Gr. 8°, 71 S. Wolfenbüttel-Berl., G. Kallmeyer, 1930. M. 2.50.

Der Bär. Jahrbuch von Breitkopf & Härtel auf die Jahre 1929/30. 8°, 188 S. Leipzig, 1930.

Jahrbuch der Sammlung Kippenberg. 8. Bd. 8°, 343 S. Mit 9 Tafeln. Leipzig, im Inselverlag 1930. — Das wertvolle Jahrbuch ist zu einem größeren Teil Friedrich Zelter gewidmet, dessen 100. Todesjahr mit dem Goethes in zwei Jahren zusammenfällt. Da es sich zudem um Zelter herum zu regen beginnt, auch eine Ausgabe seiner Werke in Aussicht genommen ist, wird diese Publikation auf eine gewisse Teilnahme musikgebildeter Kreise rechnen können. Ilsa Goslich schreibt eine biographisch-bibliographische Studie über Zelter und seine Verleger, in der großen Arbeit: Zelters Beziehungen zu den Komponisten seiner Zeit (S. 134—249), dem Kern des ganzen Buches, gibt Joh. Wolfg. Schottländer das gut durchgearbeitete Material zur Beurteilung Zelters als, sagen wir schlechthin, Musikkritiker. Der Standpunkt des Verfassers ist vernünftig, hat also mit dem auch heutiger Musiker Zelter gegenüber nichts zu tun. Völlig entgangen ist dem Verfasser die sehr abfällige Kritik über den jungen Loewe (Briefwechsel mit Goethe, 8. Jan. 1824). Weiterhin findet sich noch eine willkommene Arbeit von O. E. Deutsch: Beethovens Goethe-Kompositionen. Bibliographisch zusammengestellt.

Besprechungen.

Bücher.

Prof. LUIGI RONGA, G. Frescobaldi. Turin, Bocca, Lit. 60, 1930.

Der soeben zum Vertreter der Musikgeschichte am Konservatorium Sta. Cecilia in Rom ernannte Musikgelehrte L. Ronga darf das Verdienst für sich in Anspruch nehmen, mit seinem neuen Werke eine oft beklagte Lücke der Musikgeschichte ausgefüllt zu haben. In der Tat ist man bisher über Männer wie Monteverdi, Carissimi spärlich, reichlicher über Palestrina, am besten, dank deutscher Forschung, über J. S. Bach unterrichtet. Keine Frage ist, daß Frescobaldi, als Organist und Komponist, dann auch als Lehrer J. J. Frobergers (ca. 1600—1667) eine eingehende Monographie verdiente.

Die an Ergebnissen reiche, kritisch gutfundierte Arbeit Rongas läßt sich an dieser Stelle nicht erschöpfend behandeln; daher muß es bei einigen allgemein interessierenden Feststellungen sein Bewenden haben. Abweichenden Angaben gegenüber läßt R. den Komponisten 1583 in Ferrara geboren sein. Schon frühzeitig nahm er sich in seinen Orgelwerken die vokale Polyphonie Palestrinas zum Vorbilde, deren dramatischer Ausdruck in der Instrumentalkunst seiner Vorgänger unerreicht geblieben war. Vorher gehen nur die 1607 veröffentlichten Madrigale, die Frescobaldi im Gefolge des Nuntius Bentivoglio in Flandern komponierte. Aus dem Jahre 1608 stammen die in Mailand veröffentlichten Phantasien a quattro, erstes Buch, ein knappes, wohl ausgewogenes Jugendwerk. Im gleichen Jahre übernahm er die Organistenstelle an der Kapelle des Vatikans, die er bis zu seinem Tode bekleidete. Tausende von Zuhörern pflegten seinen „Orgelakademien" beizuwohnen, die sich der Teilnahme der ganzen Bevölkerung Roms erfreuten. Nachdem sich die Verhandlungen mit dem Herzog Vincenzo Gonzaga in Mantua zerschlagen hatten, trat F. 1615 mit zwei neuen Werken hervor: dem ersten Buch der Toccaten und Partiten und Präludien und Kanzonen nach französischer Art. In letzteren tritt bei aller persönlichen Bravour ein engerer Anschluß an die Tradition zutage, dagegen atmen die Toccaten und Partiten die gewonnene Selbständigkeit aus. Trotz häufiger Verwendung volkstümlicher Kanzonen in den melodischen Bässen entwickelt F. hier eine eigene Phantasie von ungewöhnlichem Ausmaß. Reicht die „Stimmung" dieser Arbeiten nicht überall in die Tiefe und bleibt oft im Dekorativen haften, so unterscheidet sie sich doch stark von der oberflächlichen Behandlung zahlreicher Orgelwerke des 17. und 18. Jahrhunderts. Erst 1624 erschien Frescobaldis Hauptwerk, die Caprizen, das Ronga mit Recht als die bedeutendste Instrumentalleistung der

ersten Hälfte des Jahrhunderts bezeichnet. Schon der Name „Kaprizen" deutet an, daß F. sich mit diesen Kompositionen vom Herkömmlichen lossagte. Die kühne Polyphonie der Caprizen stellt die Gipfelhöhe des instrumentalen Kontrapunkts dar, der nach Frescobaldi schnell verfiel. An seine Stelle trat die instrumentale Begleitung der Melodie und die immer ausgedehntere Bevorzugung der Harmonik. Den Wandel hat F. noch miterlebt. Eine Zusammenfassung seines musikalischen Credo gab er in den „Musikalischen Blüten" von 1635. Noch einmal kehrt er zu den verlorenen Jugendidealen zurück, zur strengen Form, wenn auch diesmal freier, einfacher, lyrischer, religiöser und unter Vermeidung alles bloß Dekorativen. Nirgendwo würdigt er die Musik zur ancilla theologiae herab. Er sucht den Gefühlsgehalt der Musik neben und über dem Belustigen des Ohres, verteidigt die Freiheit der Interpretation mit dem Tempo rubato und perhorresziert die mechanische Metrik. Eben dieses Credo macht ihn in unserer Zeit der sachlichen, mechanischen und Gebrauchs-Musik zu einem lebendigen Mitstreiter auf dem Felde der freiesten, unabhängigsten Kunstgestaltung. Dr. Fritz Rose.

Antiquariatskataloge.

LEO LIEPMANNSSOHN, Antiquariat, Berlin SW. 11. Versteigerungskatalog 60. Autographen von Musikern, Schriftstellern usw. Versteigerung am 21. und 22. November.

Die Musiker-Autographen belaufen sich auf nicht weniger als 364 Stücke, darunter Kostbarkeiten aller Art. Von den großen Musikern sind Bach, Beethoven, Brahms (zahlreich), Bruckner, Chopin, Gluck, Liszt, Mendelssohn (viele Briefe), Mozart (ein Jugendbrief), Rossini, Schubert, Schumann (zahlreich), Spohr, Verdi und Wagner (darunter sehr Bedeutsames), Weber und Wolf vertreten. Der Katalog enthält nähere Ausführungen sowie eine Anzahl Abbildungen.

FRD. MÜLLER, Antiquariat, München, Amalienstr. 61. Antiquariatskataloge Nr. X, XI Theater, Musik und Tanz), XIV (Autographen, Handschriften, Stammbücher, Urkunden, wenig von Musikern Herrührendes). Die Kataloge sind sehr reichhaltig, die beiden ersten über 2500 Nummern, darunter sehr viel Musik.

Musikalien.

ARMIN KNAB: Neue Kinderlieder, Verlag Teubner, Leipzig, 1929.

Armin Knab fügt seinen alten lieben Weisen einige gleichen Charakters hinzu. Gemütvoll, lieb, zu Herzen gehend sind seine schlichten Melodien, unberührt von der Unruhe der Zeit. Neben vielen Dur-Weisen heben sich die wenigen in Moll durch archaisierende Wendungen recht wirksam ab. Auch hier ist seine Palette reich an Stimmungen: Keck und verwegen geben sich Nr. 1, 4, 9, 10, 14, heiter bewegt Nr. 2, 3, 5, 7, 15, ruhig gemütvoll Nr. 6, 8, 12, 16. — Nr. 11, 13 sind „alla Ballada" und durch ostinate Bässe scharf auffällig. — Die Klavierbegleitung ist denkbar einfach.

MARK LOTHAR: Lieder op. 14, 2. Folge, Verlag Ries & Erler, Berlin.

Lothar versteht es bei aller Eigenart, die Singstimme dank- und sangbar zu führen und weiß auch von Koloraturen charakteristischen Gebrauch zu machen (Nr. 1, 4). Die Klavierbegleitung ist selbständig, ordnet sich aber doch in den Rahmen des Ganzen ein. Die Harmonik ist klar und bestimmt. Soweit das Technische. — Inhaltlich zeichnen sich die Gesänge durch natürliche Frische aus. Die Aria stilisiert so launig die Klage des Schäfers; Die Wanderung zur Nacht ist tief empfunden, wenn auch etwas Brahmsisch; Der Hahn in witzig pointiertem Balladenton; Das duftige Ständchen mit seiner prickelnden Klavierbegleitung ist meinem Gefühl nach das Schönste.

WILLY BRIX: Op 11, 6 Walzer für Klavier, zweihändig. Verlag Dreilinden, Wien.

Heute noch Konzertwalzer zu schreiben, dazu gehört Mut, — oder Unorientiertheit. Der Komponist zieht es vor, sich der parfümierten Salonmuse zu verschreiben und so findet man Süßlichkeiten in Hülle und Fülle, aber nur wenig triebkräftige Gedanken. Chopins Einfluß in Harmonik und Klaviersatz sind unverkennbar.

HUERT PATÀ: Mon choeur, Romanze für Klavier. Verlag Simrock, Berlin-Leipzig.

Ein schmachtvoller Walzer. — Gehört der starkgeschminkten Muse an.

WALTER A. F. GRAEBER: Strandidyll, Piano solo, Verlag Nirwana, 1929.

Der Titel schadet dem Stück eher. Seine lyrischeinprägsame Stimmung ist auch ohne ihn verständlich. Aparte Klänge, bequemer, reizvoller Kiaviersatz sind die rühmenswerten Vorzüge des kleinen Stimmungsbildes.

JOAQUIN TURINA: Miniatures, 8 kleine Stücke für Piano, Verlag Schott's Söhne, Mainz.

Die Stücke kranken an etwas billigen Sequenzen und zu häufigen Wiederholungen, die die Entwicklung stagnieren lassen. So besonders das 3. und 6. Stück. Dagegen haben die Kompositionen entschieden Wert für den Unterricht und können dem Schüler einen Vorgeschmack der gegenwärtigen Kompositionsweise geben (Sekund-, Sept-Akkord-, Quartenfolgen). Dabei ist der Satz durchsichtig,

die Spielweiſe mittelſchwer. Tagesanbruch, Der Markt ſind wohl die gelungenſten.

W. BURGER: Suite in Holz für Klavier, Kommiſſionsverlag der Gebr. Hug, Leipzig.

Ein merkwürdiger Titel vereinigt dieſe 4 Stücke im Tanzcharakter, wobei Nr. 1 als Präambulum zu denken iſt. Weshalb erſchwert der Komponiſt dem Spieler und wiederum ſich das Verſtändnis durch einen geradezu puritaniſchen Verzicht auf jegliche Vortrags- und Tempobezeichnungen? Die Form der Stücke iſt die kleine 3-teilige, ihre Harmonik willkürlich in den Tonarten herumſpringend, aber nicht unſympathiſch, manche Anſätze zu kontrapunktiſcher Geſtaltungsweiſe ſind da. Nr. 1 wirkt am überzeugendſten.

RICHARD WINTZER: Fünf Geſänge Op. 36, Verlag Simrock, Berlin-Leipzig.

Die 5 groß angelegten Geſänge verlangen einen außerordentlich muſikaliſchen Sänger und einen ſehr geſchulten Begleiter. Nur dann werden ſie die vom Komponiſten geſchaute und mit ſo minutiöſer Feinheit ausgearbeitete Geſtaltung erfahren. Der Klavierſatz iſt erſtaunlich, die rhythmiſche Freiheit enorm, aber ganz aus einem feinſinnigen Sprachgefühl erwachſen. Nr. 1 geſtaltet das gehaltvolle Gedicht mit ſtarker Chromatik zu einem muſikaliſchen Gebilde voller Eckſtaſe. Die Harmonik, die eben noch ſo quäleriſch auf- und abwogte, wird klar und leuchtend in Nr. 2 (Aus Mondnacht) Ein hymniſches, befreiendes Lied! Scharf, ehern und kraftvoll die Rhythmik und Anlage des „Sommerernteſeſtes". „In der Dämmerung" iſt vom ſtiliſtiſchen Standpunkt noch das, was ein Lied ſein ſoll: die zarte Auflöſung einer lyriſchen Stimmung ohne ſtarke dramatiſche Effekte. Die wiegenden Walzerklänge enthalten Schmiß, Elan, aber auch große Zartheiten. — Im Ganzen bedeutet dieſes Werk eine hochwichtige Neuerſcheinung. Jedoch dürfte ein Weiterſchreiten auf dieſem Wege eines Strauß, Wolf, Reger doch unmöglich ſein; allein ſchon vom techniſchen Standpunkt aus.

Dr. Friedrich Welter.

Editionen des Verlags FRIEDRICH VIEWEG, Berlin-Lichterfelde:

Beſonders intereſſante Publikationen liegen aus dem Verlag Friedrich Vieweg vor. In der Sammlung „Muſikſchätze der Vergangenheit, Vokal- und Inſtrumentalmuſik des 16. bis 18. Jahrhunderts" erhebt beſonderen Anſpruch auf Originalität Marco Uccellini (1642) „Die Hochzeit der Henne und des Kuckucks" für zwei Inſtrumente (Streicher oder Bläſer) und Continuo (Cembalo oder Pianoforte), herausgegeben von Guſtav Lenzewski ſen. Die originellen Tierſtimmen-Nachahmungen geben dem Stück einen friſch naiven, munteren Charakter humoriſtiſchen Einſchlags.

Von den zwei Sonaten von Roſenmüller (1620 bis 1684) für vier Inſtrumente (Streicher oder Bläſer) mit Cembalo, Pianoforte oder Orgel iſt die in B-dur an erſter Stelle zu nennen wegen der ſchwungvollen Thematik und einer gewiſſen Großartigkeit der Konzeption. Aber auch die in d-moll verdient die Aufmerkſamkeit unſerer Tage auf Grund liebenswürdiger Melodik und durchſichtigſter Kontrapunktik. Hier iſt Ernſt Fritz Schmid als Herausgeber zu nennen.

Ein Concerto grosso von Francesco Geminani (1674—1762) für Streichorcheſter und Cembalo (herausgegeben von Walter Upmeyer) iſt ein dreiſätziges Werk knappſter Form und ſauberſter Linienführung. Derſelbe Herausgeber bringt ein Konzert für Violine mit Streichorcheſter und Cembalo oder Orgel von Tommaso Albinoni (1674—1745), ein für den Soliſten außerordentlich dankbares Konzert, das durch den Zwiegeſang der Solo- mit der Orcheſtervioline einen beſonderen Reiz erhält.

Bleiben noch zwei Hefte Händel zu erwähnen, eine Tanz- und Spielmuſik für Violine (Oboe, Flöte ad lib.), Viola (Violine II), Violoncello und Cembalo (Klavier), Herausgeber Fabio Dorigo, kleine aus Opern ausgewählte und ſo der Vergeſſenheit entriſſene Stücke, eine entzückende Enſemble-Literatur.

Ferner eine Suite in F-dur für Streichorcheſter und Cembalo, bearbeitet von Eduard Martini. Wir trauen unſeren in der Gegenwart wahrhaftig nicht verwöhnten Ohren kaum, ob all der melodienreichen Einfälle und ihrer feinen Bearbeitung und können nur wünſchen, daß verſtändnisvolle Kammermuſiker ſich bald der reizenden Sammlung annehmen und ihre Wunder zum Tönen bringen möchten.

Doch damit nicht genug; der verdienſtvolle Verlag Friedrich Vieweg bringt ferner unter dem Sammelnamen „Muſikaliſche Formen in hiſtoriſchen Reihen" zwei Bände Spiel- und Singmuſik für den Muſikunterricht und für das häusliche Muſizieren. Erſter Band: Das Menuett, bearbeitet von Heinrich Martens, bringt in hiſtoriſcher Folge eine Auswahl Menuetts, beginnend mit den Franzoſen des 16. und 17. Jahrhunderts und beſonders reizvollen Proben der erſten deutſchen Meiſter. Daran anſchließend die Bachſche Zeit, ferner das Menuett im Liede mit köſtlichen Beiſpielen aus der „Singenden Muſe an der Pleiße" und dem „Ohrenvergnügenden Tafelkonfekt", um nur Beſonderes hervorzuheben. Der zweite Band der Sammlung beſchäftigt ſich mit der Variation, bearbeitet von Hans Fiſcher, beginnend mit kolorierten Liedſätzen des 15. und 16. Jahrhunderts, anſchließend die Tanz- und Liedvariationen des 16. und 17. Jahrhunderts. Es handelt ſich hier

wie in der vorerwähnten Sammlung um historische Kostbarkeiten, die sonst nur schwer zugänglich sind. Die Choralvariation Bachscher Vorgänger führt über Bach zur klassischen Variation von Haydn, Mozart und Beethoven, um schließlich den Romantikern das Wort zu geben. Proben von Brahms und Reger zeigen die Variation auf der Höhe der Entwicklung. Beide Bände, sowohl Menuett wie Variation sind für den Schul- und Privatmusikunterricht angelegentlichst zu empfehlen. Die historischen Ausführungen geben den Unterrichtenden ein außerordentlich anregendes Material in die Hände, die Musik ist für Schule und Haus eine Quelle der Freude.

REICHERT: „An der schönen blauen Donau" für 2 Klav. (Edition Steingräber, Leipzig).

In dankenswerter Weise bereichert die Edition Steingräber die für gewöhnlich spärlich bedachte Literatur für zwei Klaviere mit einer Bearbeitung des Strauß'schen Walzers „An der schönen blauen Donau" (J. Reichert). Das Stück ist für fortgeschrittene Klavierspieler, wirkungsvoll im Klaviersatz und allen zu empfehlen, die im glücklichen Besitz zweier Instrumente sind. Im praktischen Musikunterricht wird die instruktive Bedeutung des Vierhändigspielens an zwei Klavieren viel zu wenig beachtet; der Prima vista Schüler fühlt sich unbefangener, wenn er nicht unter unmittelbarer Kontrolle des Lehrers zu stehen glaubt.

LACCETTI: Violinkonzert von Pergolesi (Verlag Carisch-Mailand).

Mit Recht hat Guido Laccetti eine Violinsonate von Pergolesi der Vergessenheit entrissen. Er gibt sie als „Konzert" im Verlag Carisch-Mailand heraus, wie ja auch das berühmte E-dur-Konzert von Nardini original als „Kammersonate" (für Bratsche) bezeichnet wurde. Das konzertante Stück, reich an Erfindung und von edler Linienführung der Melodie, bedeutet eine erfreuliche Bereicherung der Violinliteratur, ist von mittlerer Schwierigkeit und empfiehlt sich für den Konzertvortrag. Die Kadenz vom Herausgeber, vielleicht etwas zu lang, kommt den virtuosen Wünschen der Solisten entgegen. K. Schurzmann-Berlin.

EDMUND DUNCAN-RUBBRA. Phantasy for Two Violino and Piano. Oxford University Press, London.

Diese Phantasie sagt uns trotz aller Redeseligkeit ihres fast gleichförmig auf- und abwogenden, ununterbrochen über 20 Klavierseiten sich ausdehnenden $\frac{6}{8}$-Taktes nichts besonders Nennenswertes und trotz versprengter harmonischer Absonderlichkeiten und sich redlich mühender Kontrapunktik dem deutschen Musiker überhaupt kaum in Frage Kommendes. Die in der zweiten Hälfte des Stückes — Gott sei Dank! — sich etwas häufiger aufspringende Sechzehntelbewegung rüttelt den Hörer wohl auf, läßt ihn aber dann wieder in die mit Imitationen und fugierten Teilchen gespickte, bei Händel, vorübergehend auch bei Grieg, Chopin, Brahms und den Jungfranzosen kleine Stilanleihen machende Monotonie erschöpft zurücksinken. Im übrigen hängt infolge nicht glücklicher Instrumentation ein echt englischer Nebeldunst über dem Ganzen, der uns gelangweilt frösteln läßt, und das gar nicht phantastisch aufgemachte, sequenzenhaltige Gericht hat einen oftmals recht faden Nachgeschmack. Curt Beilschmidt.

Kreuz und Quer.

Conradin Kreutzer. Zu seinem 150. Geburtstag.

Am 22. November jährt sich der Geburtstag Kreutzers zum 150. Male. Noch lebt sein Name im Munde der Männerchordirigenten, die sich dankbar des Schöpfers wahrhaft unsterblicher Weisen wie „Das ist der Tag des Herrn", „Droben stehet die Kapelle", „Was schimmert dort auf dem Berge", „Verglüht sind schon die Sterne" u. a. erinnern. „Aus dem Gewirre der bunten Zauberwelt, welche die Romantik aufgeschlossen, griff Kreutzer das einfache Lied heraus, gemischt aus jenen Anklängen und jenem Grundton einer zerfließenden, sentimentalen Sehnsucht, wie dies Weber in seinen besten Stunden vorgebildet", schrieb Riehl in seinen „Musikalischen Charakterköpfen". Und wenn wir vom Standpunkt des Jahres 1930 auf jenen „armen, reichen" Vertreter der Romantik zurückblicken, so steht vor unserem geistigen Auge lediglich der liebenswürdige, liebenswerte Vollender des romantischen Chorliedes, der nicht weniger als 150 vierstimmige Chöre hinterlassen hat. Ein wenig unserem Gesichtsfelde entschwunden ist der Komponist des „Nachtlagers von Granada", das nur stellenweise noch hier und da im Gedächtnis des Liebhabers haften geblieben ist. Auch die Musik zu Raimunds „Verschwender" ist fast völlig in Vergessenheit geraten. Mit ihr seine übrigen Opern, nahezu dreißig an der Zahl, seine Schauspiel-

musiken und Instrumentalkompositionen. Es fehlte ihm die Fähigkeit, echte dramatische Wirkungen zu schaffen. Kreutzer war in erster Linie Lyriker, der tiefe, wahrhaft geniale Einfälle voller Lieblichkeit der Melodik zu stimmungsvollen musikalischen Schöpfungen ausgestaltete. Er bereitete den Boden, auf dem Komponisten wie Friedrich Silcher (Schüler Kreutzers in Stuttgart) weiter wirken konnten.

Wer die Romantik als eine „Konjunktur" bewertet, wird der Meinung sein, daß eine „unzeitgemäße" Betrachtung Konradin Kreutzers in unseren Tagen nicht mehr der Mühe lohnt. Wer dagegen weiß, daß die Romantik eine zeitlose Gefühlserscheinung ist, die heute nicht minder lebendig die Seele bewegt als in der Vergangenheit, der wird auch überzeugt sein, daß die Minute stiller Erinnerung an den Meister des Liedes mehr ist als ein Akt historischer Höflichkeit. Schon im Juli dieses Jahres rüstete die Geburtsstadt Meßkirch zu einer großen Feier. Die Männerchorvereinigungen, die fast allein das Erbe Kreutzers übernommen haben — erinnert sei an die finanzielle Versorgung der Hinterbliebenen durch die deutsche Sängerschaft, durch den Wiener Männergesangverein, an die Denkmalsweihe durch die Rigaer Liedertafel — werden auch diesmal nicht versäumen, der Musikwelt Kunde von der fruchtbaren schöpferischen Wirksamkeit Kreutzers erneut zu bringen. Möge diese klingende Mahnung der bescheiden blühenden „blauen Blume der Romantik" auch in den fernsten Gegenden unserer Heimat neue, stärkende Kraft zuführen! Dr. F. St.

Totenfeier für Jacques Offenbach.

Von Dr. Erwin Walter, Charlottenburg.

Am Abend des 18. November des Jahres 1880 war alles, was in Paris zum Reiche des Geistes und Witzes rechnete, nach dem großen Saal des „Théâtre des Variétés" gebeten worden. Die Zeitung „Figaro", die den künstlerischen Lebensweg Jacques Offenbachs von den ersten Anfängen seiner „Bouffes Parisiennes" an mit besonderer Anteilnahme begleitet hatte, wollte des am 5. Oktober verstorbenen Meisters durch eine Feier gedenken, die an einer der Hauptstätten seiner Triumphe in einer Art von Überblick zusammenfassen sollte, was von der Überfülle seines Lebenswerkes dem Verstorbenen und seinen Freunden besonders wert und lieb gewesen war. So ist das Programm dieser Totenfeier von erhöhter Bedeutung auch für uns Nachgeborene, die wir die unvergängliche Lebenskraft von Offenbachs Werken gerade jetzt, fünfzig Jahre nach des Künstlers Tode, täglich neu erleben.

Im Mittelpunkt der Feier stand mit Recht die geschlossene Aufführung eines jener sieghaften Einakter — es war „Martin, der Geiger" — aus der Gründungszeit von Offenbachs Eigentheater, da dem Komponisten noch verwehrt war, mehr als drei oder vier Personen auftreten zu lassen, bis er dann völlige Bewegungsfreiheit und damit die Möglichkeit erhielt, den stolzen Ring seiner mehr als hundert Bühnenwerke zu schmieden. Unter den durch einzelne Musiknummern vertretenen Werken fehlten naturgemäß jene Meisterschöpfungen von Weltruf nicht, wie „Orpheus in der Unterwelt" und „Pariser Leben", „Fritzchen und Lieschen", „Schwätzerin von Saragossa" und „Großherzogin von Gerolstein"; auch war die Barkarole aus „Hoffmanns Erzählungen", der nachgelassenen, damals noch nicht aufgeführten „Komischen Oper", nicht vergessen. Vertreten waren auch Werke, die, lange in Vergessenheit geraten, jetzt wieder zu verdientem Ansehen gelangten, wie „Madame Favart", „Robinson Crusoe" und „Madame l'Archiduc". Die Sängerin Hortense Schneider, „die" Diva des zweiten Kaiserreichs, Offenbachs erste Schöne Helena, Boulotte und Großherzogin von Gerolstein, sang jenes köstliche Meisterwerk, den Brief der Périchole.

Zu hören waren aber auch Teile aus heute verschollenen Operetten, wie „Die schöne Lurette" und „Was sagt Onkelchen?", „Kreolin" und „Dr. Ox". Eine Nachprüfung der damals gebotenen Proben aus diesen Werken ergibt, daß wir auch hier es mit Köstlichkeiten zu tun haben, die den musikalischen Menschen von heute durchaus noch etwas angehen und es doppelt be-

klagenswert machen, daß die Klavierauszüge von einigen dieser Operetten völlig vergriffen sind, mit Wahrscheinlichkeit auch nicht mehr im Neudruck erwartet werden dürfen.

Eine Gedenkfeier für Offenbach wäre nicht im Sinne des Verstorbenen gewesen, hätte „Fortunios Lied“ gefehlt. Diese Melodie war ihm ja besonders ans Herz gewachsen, weil sie ihm als Ausdruck seines Wesens erschien, und so erklang sie denn auch, als man seine sterblichen Reste zur letzten Ruhe brachte, erklang auch an jenem denkwürdigen 18. November 1880.

An dem Tage, als die musikalische Welt von dem genialen Melodiker Offenbach, dem Schöpfer einer hohen Kunstgattung, nämlich der Operette seiner ureigensten Prägung, Abschied nahm, hätte jedoch ein anderes Lied noch erklingen sollen, das mit seiner edlen Melodik und tiefen Innerlichkeit jenem anderen wohl an die Seite gestellt werden kann. Es findet sich am Schluß des zweiten Werkes, dessen Aufführung Offenbach nicht mehr erleben sollte. Offenbach wußte, als er „Die schöne Lurette“ komponierte, daß seine Lebenstage gezählt waren. Wie einen letzten Gruß des vom Daimonion der Musik Erfüllten, der zugleich so fröhlich und so ernst sein konnte, empfinden wir es, im Tiefsten erschüttert, wenn Lurette ihr von süßer Bitternis durchzogenes Lied „Man unterhält sich, applaudiert“ erklingen läßt.

Offenbach über sich selbst.

(Eine vergessene Autobiographie.)

Mitgeteilt von Paul Heinrich Gehly, Köln.

In unseren Tagen der Offenbach-Renaissance dürfte eine vergessene Selbstschilderung Jacques Offenbachs aus dem Jahre 1864 interessieren, die er in der Pariser Zeitschrift „L'Autographe“ zu der Wiedergabe einer Notenhandschrift veröffentlichte. Offenbach, der Schöpfer und Großmeister der Operette, nach dessen Cancan das ganze Paris des zweiten französischen Kaiserreichs, die ganze Welt tanzte, hat selten zur Feder gegriffen, um etwas über sich selbst, sein Werden, Schaffen und Planen zu sagen. Das besorgten seine Reklamechefs in den Journalen, auf den Boulevards in zahllosen Anekdoten, die sich um Offenbach und seine phantastischen Erfolge rankten. Um so bemerkenswerter ist der hier wiedergegebene kleine Aufsatz Offenbachs, der ihn auch als liebenswürdigen Meister des Worts und des Stils zeigt, mit allen Feinheiten, mit aller Bescheidenheit, Eitelkeit und graziösen Spötterei, die dem genialen Komponisten des „Orpheus in der Unterwelt“ eigen ist.

Die kleine Selbstbiographie ist in Briefform an den Herausgeber der Zeitschrift „L'Autographe“ gerichtet.

„Lieber Bourdin!

Sie bitten mich um Einzelheiten aus meinem Leben; da sind sie: Ich bin an meinem Geburtstag in Köln zur Welt gekommen. Ich erinnere mich genau, daß man mir in der Wiege Lieder gesungen hat.

Sämtliche Instrumente konnte ich ein wenig und das Violoncello sehr gut spielen. Mit dreizehn Jahren kam ich nach Paris. Ich war im Konservatorium als Schüler, in der „Opéra-Comique“ als Cellist und später im „Théatre-Français“ als Kapellmeister. Zehn Jahre lang klopfte ich mutig, aber vergebens an die Pforte der „Opéra-Comique“, um ein einaktiges Stück dort anzubringen. Ich schuf dann das Theater der „Bouffes Parisiens“. In sieben Jahren habe ich dort fünfzig Operetten angenommen, inszeniert und gespielt. Vor zwei Jahren trat ich als Direktor zurück. Als Komponist begann ich mit den „Beiden Blinden“ und habe eben „Die Georgierinnen“ vollendet. Es wird mir viel vergeben werden, denn ich habe mich viel gespielt.

Seit drei Jahren bin ich Franzose, dank der Gnade des Kaisers, der mir die große Naturalisationsurkunde verliehen hat. Vor zwei Jahren wurde ich zum Ritter der Ehrenlegion ernannt.

Ich spreche weder von meinen zahlreichen Erfolgen, noch von meinen wenigen Durchfällen. Der Erfolg hat mich nie stolz gemacht, der Mißerfolg nie entmutigt. Ich will Ihnen

auch nicht von meinen Vorzügen, noch von meinen Fehlern sprechen. Vor allem habe ich einen schrecklichen, unüberwindlichen Fehler, nämlich immer zu arbeiten. Ich bedaure das im Namen derer, die meine Musik nicht lieben, denn ich werde sicher noch mit einer Melodie unter der Feder sterben. Immer der Ihre

25. März 1864. Jacques Offenbach.

Sechzehn Jahre später hatte er diese Todesmelodie, sein Schwanenlied unter der Notenfeder, verströmte sein Herzblut in den Zauberweisen der Oper „Hoffmanns Erzählungen", die allen, die seine Musik liebten und die sie nicht liebten, einen ganz neuen, vielleicht den wahren Offenbach erschütternd zeigte.

Plagiat oder Zitat?

Von Johannes Conze, Berlin-Charlottenburg.

In der September-Nummer der „ZFM." wird Seite 716 ein Motiv abgedruckt, dessen vorletzte Note *c* (nicht *ces*) heißen muß. Als „Zeuge am Ort fahr' ich fort", da ich bemerke, daß des Motivs „pater" „ignotus". Gleichzeitig Sachverständiger „in rebus musicae", gebe ich Folgendes zu Protokoll:

Das beklagte Motiv, unbekannter Herkunft, das sich „wider die guten Sitten" unterschiedlichen Autoren an den Hals geworfen hat, ist der Anfang der amerikanischen Nationalhymne „The star-spangled banner" („Sternbesäte Flagge"). Melodie nach einem Lied aus der Oper „Two to one" (1785) von Samuel Arnold (1740—1802). Also sprach „Brockhaus", der auch das Motiv mit einem Viertel Auftakt (b) in B-dur abdruckt. Der Zeuge C. hat das ganze Lied in seiner Jugend beim „Damm" kennen gelernt und bittet, den alten Gustav Damm zu vernehmen. Er ist der Meinung, daß der Maestro Puccini das beklagte Motiv bewußt nur zitiert, nicht plagiieret hat, item er deutlich durch den Text „America for ever" dieses zu wissen tut. — Dieses zur Sache. Man sieht aber gleichzeitig, daß bei einer entsprechenden literarischen Einstellung sich einer zukünftigen Kritik ungeahnte Möglichkeiten eröffnen. — Ein echt amerikanischer Kritiker könnte finden, daß Mr. Puccini mit Onkel Sam Arnold auf demselben „Boden" (heute sagt man wohl besser „Plattform") stehe; man sehe das schon am Text. — Ein Pazifist könnte leicht bemerken, Wagner habe sich bei der Konzeption des Wahn-Motivs freundlichst des Hochzeitsmarsches von Mendelssohn erinnert; er habe es mit den Juden also gar nicht so bös gemeint. Durch Hinweglassung der Trompeten-Fanfare sei bereits angedeutet, daß aus einer Heirat des Hans Sachs mit Evchen Pogner nichts würde. — Ein „Toscaner" könnte feststellen, daß Puccini, indem er zu den Worten des Cavaradossi „Wie sich die Bilder gleichen" das Mendelssohn-Lied „Ein Schifflein ziehet leise" anklingen läßt, für internationale Beziehungen Propaganda habe machen wollen. Ein Militarist im selben Falle würde sofort ahnen, daß da natürlich mal wieder ein Unterseeboot („leise") gebaut ist. Cavaradossi, hellsichtig, sieht sofort mehrere desselben Typs: „Wie sich die Bilder gleichen!" — Ein Fernseher würde mühelos finden, daß der Wunsch der Pamina in der „Zauberflöte": „Könnte jeder brave Mann solche Glöckchen finden" auf Schubert gemünzt sei, da in derselben Weise „sah ein Knab' ein Röslein stehn". — Ein Historiker würde in Erkenntnis der Gesamtlage mit Begeisterung den Plan verfolgen, dem Könige Samuel Arnold I. durch die Kärrner ein würdiges Denkmal erbauen zu lassen. — Halt, beinahe hätte ich vergessen, daß der 1. April längst vorüber ist.

Kritik am Opernspielplan.

Ein interessantes Zwiegespräch über das Spielplanproblem der Oper zwischen Dr. Kurt Singer, Intendant an der Städtischen Oper, und Dr. Alfred Einstein, Musikkritiker am „Berliner Tageblatt", fand vor dem Mikrophon des Berliner Rundfunksenders statt. Angesichts der unverkennbaren Kluft zwischen Vergangenheit und Gegenwart wurde die von Dr. Singer auf-

geworfene Frage, ob jemals ein Werk Aussicht darauf habe, bei Kritiker und Publikum die gleiche Anerkennung zu finden, verneint. Der heterogene Charakter des Opernspielplans sei ein Ergebnis der Geschmackskrise innerhalb des verschieden zusammengesetzten Publikums. Beide Redner bestritten im übrigen eine ausgesprochene „Krise" der Oper, mit Ausnahme derjenigen Folgeerscheinungen, die in der allgemeinen Wirtschaftskrise begründet sind. Kurt Singer möchte den Schwerpunkt auf sorgfältige Heranbildung des Nachwuchses legen unter Vernachlässigung des herrschenden Starsystems, sowie auf Verinnerlichung der absoluten musikalischen Derstellung. Nicht äußere Aufmachung, sondern innere Wesenheit sei das Entscheidende. Nicht das Pathos, sondern das befreiende Lachen solle auf der Bühne herrschen. Wir würden im Wandel der kulturgeschichtlichen Epochen anscheinend wieder einer Rückkehr zur Romantik entgegensehen, erst zaghaft, dann in bewußter Betonung. Auch die „Städtische Oper" wird neben „Hänsel und Gretel" wieder Lortzings „Undine" in den Spielplan aufnehmen, nachdem Lortzing seit vielen Jahren völlig vom Berliner Bühnenspielplan verschwunden war. Einstein schlug vor, anstelle von vierzig mittelmäßig gespielten Repertoire-Opern zwanzig gut einstudierte aufzuführen, nur an einzelnen Tagen der Woche nach dem Vorbild der italienischen „Stagione" zu spielen und Toscanini für die Vorbereitung und Leitung einzelner Werke nach Berlin zu verpflichten. Im Verlauf des Zwiegesprächs kam auch das Problem der neuzeitlichen Oper in Verbindung mit den bekannten Experimenten der „Kroll-Oper" zur Sprache. Kurt Singer, der nahe Beziehungen zur Arbeiterbewegung hat, bezweifelt eine positive Einstellung des Arbeiters zum revolutionären Musikstil, bevor dieser nicht die klassische Literatur innerlich verarbeitet habe. Der Arbeitergeschmack sei gegenwärtig durchaus bürgerlich. Einstein hob hervor, daß die Versuche einer „Einheits-Inszenierung" in der Kroll-Oper mißglückt seien. Um aber eine Vereinheitlichung der kritischen Geschmacks zu fördern, sei es notwendig, daß die Hüter der Tradition das Neue mit Wohlwollen betrachten, und daß die Vertreter der Gegenwart das Alte mit Respekt auffassen. Dr. Fritz Stege.

Die deutsch-österreichischen Tonfilm-Opern.

Bekanntlich wurde die beabsichtigte Herstellung von Tonfilm-Opern unter Beteiligung der Berliner Staatstheater bestritten — allerdings erst nachdem die allgemeine Erregung in der Öffentlichkeit zu scharfen Angriffen geführt hatte. Wenn der stellvertretende Intendant der Berliner Städtischen Oper jedoch in einem umfangreichen Zeitungsaufsatz zu dieser Frage in positivem Sinne Stellung nehmen konnte, dann sollte das allen denen zu denken geben, die das Operntonfilm-Projekt für völlig aus der Luft gegriffen erklärten. Nunmehr besteht aber eine Tonfilm-Interessengemeinschaft zwischen den Staatsbühnen von Berlin, München und Wien. Wie nun das „Neue Wiener Journal" mitteilt, beruht diese Tonfilmgemeinschaft auf der gegenseitigen Verpflichtung, daß ein bereits zur Verfilmung angenommener Stoff der befreundeten Bühne nicht von einem anderen Theater der Interessengemeinschaft verfilmt werden dürfe. Damit ist erwiesen, daß die Absicht der Vertonfilmung von Opern nach wie vor besteht. Und den Anfang macht die Wiener Staatsoper, die mit den Mitteln des „Selenophon", einer besonders empfindlichen Tonfilm-Apparatur, eine typisch österreichische Oper vertonfilmen wird. In Aussicht genommen ist der „Rosenkavalier" oder die „Zauberflöte". „Der Tonfilm wird der schon etwas verstaubten Hülle der alten Oper eine Palette neuer Farben und Bewegungen geben." erklärt sehr optimistisch der Generaldirektor der Wiener „Ravag" und Miterfinder des Selenophons. „Die unsterbliche Musik unserer Meister, die infolge der oft unmöglichen Texte immerhin einiges von ihrer Wirkung verlor, und durch diese Öde und Langeweile der Handlung in Bälde nur mehr für Festspiele künstlich aufgepäppelt (!) werden wird, kann mittels der neuen Optik des Tonfilms wieder lebendig und Besitz breitester Massen werden." Die Frivolität dieser Ansichten, die namentlich im Falle Wagner den wahren Tatsachen völlig widersprechen, bedarf keines Kommentars. Unsere Opernliteratur ist wertvoll genug, um auf eine Lebensrettung durch den Tonfilm verzichten zu können, vor allem an-

gesichts des dramatischen Schunds der meisten originalen Tonfilmstücke. Aber auch außerhalb der „Gemeinschaft" beginnt die Filmindustrie sich mit Opernproduktion zu befassen. Demnächst wird die erste Filmbearbeitung eines modernen Musikwerkes ihre Uraufführung erleben. Es handelt sich um Weill-Brechts „Dreigroschen-Oper", die von der „Tobis" verfilmt wird. Wie eine Berliner Zeitung meldet, bringt die Itala die Oper „Fra Diavolo" mit Tino Pattiera heraus, und neben „Hoffmanns Erzählungen" und dem „Bettelstudent" wird „Das Land des Lächelns" unter Lehars Leitung und Offenbachs „Pariser Leben" unter Max Reinhardts Regie auf der Tonfilmbühne erscheinen. Es bleibt abzuwarten, ob dieses neue Gebiet des Tonfilms wirklich eine eigene Kunstgattung darstellt, oder aber nur eine Nachahmung der Theaterwelt bedeutet. Da man nach den bisherigen Proben zu einiger Skepsis berechtigt ist, so darf man diesen neuerlichen Entwicklungsversuchen des so überaus „anlehnungsbedürftigen" Tonfilms ohne besondere Erwartungen entgegensehen. F. St.

Wie ein großer Künstler sich rächte.

Von dem berühmten Violinvirtuosen Ysaye erzählt man sich folgende wahre Begebenheit. Er wurde eines Tages von einem reichen Schuhwarenfabrikanten in Nizza zu Tisch geladen und unterhielt sich während des Mahles vortrefflich. Zu seinem Ärger ließ ihm aber der Gastgeber beim Dessert eine Violine überreichen mit der Bitte, den Anwesenden doch etwas vorzuspielen. Der große Künstler war feinfühlend genug, die Bitte nicht auszuschlagen, und spielte denn auch zum allgemeinen Entzücken eines seiner herrlichsten Stücke. Er tat es zwar widerwillig und sann bei sich auf Vergeltung.

Einige Zeit darauf begegneten sich Ysaye und der Schuhfabrikant in Paris. Da ersterer gerade im Begriffe war, einen Gesellschaftsabend zu veranstalten, lud er dazu auch seinen ehemaligen Gastgeber aus Nizza ein. Als man sich dann nach beendigtem Mahle in bester Stimmung erheben wollte, bat der Künstler seine Gäste, noch ein wenig zu warten. Er winkte einem Diener, der unter lautem Gelächter vor dem Nizzaer Schuhfabrikanten ein Paar alte Stiefel auf den Fußboden stellte, und gab dem erstaunten Gast auf die Frage, was das alles zu bedeuten habe, zur Antwort: „Sie haben sicher noch nicht vergessen, verehrter Herr, daß ich vor einigen Wochen bei einem Gastmahl bei Ihnen in Nizza meine Kunst ausüben mußte. Vielleicht sind Sie nun so freundlich, mir dafür meine alten Stiefel neu zu sohlen. Damit hat dann ein jeder von uns gezeigt, was er in seiner Kunst zu leisten vermag." H. W.

Randglossen zum Musikleben.

Von Fritz Stege, Berlin.

Wie die „Rheinisch-Westfälische Zeitung" erfährt, fand in Moskau wieder eine Diskussion über die Sowjetoper statt. Unter anderem führte dort der Akademiker und Exminister A. Lunatscharski aus, daß man es dem Urproletarier des Sowjetstaates nicht verargen kann, wenn er sich an den sozialen Dramen, die er gern sieht, sattgesehen hat und Zuflucht in der Oper bei einer Carmenvorstellung sucht, wo ihn ein künstlerisches embarras de richesse, gepaart mit Farbenpracht, empfängt und berauscht, da die Oper ihm den unverfälschten starken Wein der Kunst kredenzt. Wir müssen die Operntradition nicht vernichten, sondern schützen und konservieren, um sie als kostbarstes Erbe in die Hand des Proletariats übergeben zu können. So schließt Lunatscharski seine Ausführungen, die in der Presse ein Kriegsgeheul gegen den die Traditionen der Kunst in Schutz nehmenden Kommunisten entfesseln. Je heftiger die „Revolutionsoper" dem Volke als Ideal gepriesen wurde, desto schneller muß naturgemäß die Übersättigung eintreten. — Die deutschen Opern „Maschinist Hopkins" von Brand und „Neues vom Tage" von Paul Hindemith wurden vom künstlerisch-politischen Theaterrat der Großen Oper in Leningrad abgelehnt. Mit Recht schreibt hierzu die „Allgemeine Musikzeitung": „Daß ausgerechnet Werke wie ‚Maschinist Hopkins' und ‚Neues vom Tage' vor

der sowjetistischen Zensur nicht als aufführungswürdig und erwünscht bestehen, sollte unseren Fortschrittsfanatikern immerhin zu denken geben, die sich so gern mit dem Glauben trösten, daß nur das rettungslos verbürgerlichte Deutschland ihre Errungenschaften nicht hinreichend zu würdigen wisse!"

* * *

In den „Blättern der Städtischen Oper" zu Berlin nimmt der stellvertretende Intendant, Dr. Kurt Singer, in grundsätzlichen Ausführungen unter dem Titel „Wohin steuern wir?" Stellung zum Opernproblem. „Der Ruf von 1930 heißt wieder und wieder einmal: Zurück zur Musik, zurück zum Theater, zurück zum vorbehaltlosen Spiel höherer Sinne! Der Schwur auf Chromatik, Diatonik, Viertel- und Sechsteltöne, auf Atonalität gar ist leise geworden und wir können auch wieder dem Musiker zuhören, der saubere C-dur-Klänge nicht für einen Beweis mangelhaften Talentes hält. . . . Der Vorwurf der Reaktion ist jedenfalls stumpfer geworden. Gesinnung macht es nicht allein, das Können darf sich in jeder freien und gebundenen Form äußern. . . . Dahin steuern wir: Zum Hafen einer allen geläufigen, allen zugänglichen Musik- und Gesangsprache, die ohne Bezug auf Formulierungen und Gesetze sich ihre eigenen Vorschriften und Wege baut." Angesichts dieser sich mehrenden, von uns nicht ohne Grund sorgsam registrierten Zeitstimmen muß endlich einmal mit Nachdruck darauf hingewiesen werden, wie so überaus bezeichnend es ist, wenn trotzdem in bestimmten Auch-Musikzeitschriften derartige Tatsachen absichtlich totgeschwiegen werden, um die Lesergemeinde künstlich in einseitiger Befangenheit zu erhalten.

* * *

Wir finden in der Pariser Musikzeitschrift „Le Mênestrel" folgende Äußerungen des deutschen Berichterstatters: „In einer gewissen Anzahl deutscher Zeitungen kann man folgende seltsame Notiz lesen: Gelegentlich des Pariser Kongresses (?) der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik wird im September die französische Erstaufführung von Alban Bergs Wozzeck in der Oper von Aix-la-Chapelle stattfinden (auf Französisch im Text!)." Mit Recht fragt der betreffende Mitarbeiter: „Wußten einige Deutsche noch nicht, daß Aix-la-Chapelle derjenige Name ist, der auf Französisch die deutsche Stadt ‚Aachen' bezeichnte?" — Diese unerfreuliche Blamage hätte sich bei einiger Aufmerksamkeit sehr wohl vermeiden lassen. Deutschlands unausrottbare Vorliebe für das Ausländertum bietet ohnehin schon genügend Anlaß zu gerechtfertigtem Spott in der Anschauung der öffentlichen Meinung.

* * *

Der höchstbezahlte Tonfilmstar ist nach wie vor Al Jolson. Er erhält für seinen nächsten Film die runde Summe von vier Millionen Dollar. Auch diejenigen Summen, die berühmte Künstler durch Schallplattenaufnahmen verdienen, erscheinen zeitweise geradezu fantastisch. „Man sagt, daß Fritz Kreisler allein durch die Rente, die ihm seine Schallplatten in Nordamerika abwerfen, jährlich 500 000 Dollar verdient, und von Mischa Elman wird berichtet, daß er jährlich mindestens 100 000 Dollar durch die Einkünfte an Schallplatten mit seinen Interpretationen habe," schreibt die „Deutsche La-Plata-Zeitung" (Buenos Aires).

* * *

Ein englisches Gericht hat kürzlich eine merkwürdige Entscheidung gefällt. Einige Komponisten hatten sich zu verantworten, weil sie aus Puccinis Oper „Madame Butterfly" eine Melodie gestohlen und zu einem Operettenwalzer umgemodelt hatten. Das Gericht wies die Klage ab mit der Begründung, daß kein „wesentlicher Teil" des Kunstwerkes entwendet worden sei. — Hut ab vor der musikalischen Weisheit der englischen Richter! Ein Gerichtshof, der einen musikalischen Diebstahl nicht als Diebstahl anerkennt und das Plagiat schützt, kann uns in Wahrheit gestohlen bleiben.

* * *

Ein Musikpädagoge der Universität Oxford bezeichnete die Studenten der Chirurgie und Anatomie als seine besten Schüler und zog hieraus den Schluß, daß das Klavierspiel ungeahnte Vorteile für den Chirurgen biete; denn es entwickle die Aufmerksamkeit, trainiere die Augen und schaffe intimere Beziehungen zwischen Gehirn und Hand. — Eine wichtige Feststellung, aus der zweifellos die beruflichen Eignungsprüfungen ihre Vorteile ziehen werden. Begabten Klavierspielern kann somit unschwer eine glänzende Laufbahn als Chirurg vorausgesagt werden.

Buntes Allerlei.

Ist die Oper noch zeitgemäß? Zu dieser Umfrage äußert sich in der Tagespresse eine Reihe von maßgebenden Persönlichkeiten.

„Es ist ein folgenschwerer Irrtum, zu glauben, daß in der Oper das ‚Interessante' die Besucher anlocke. Kein Regisseur, kein Ausstatter, ja selbst in den seltensten Fällen der Dirigent werden die Oper füllen, nur die großen Sänger! Spielt gute Opern in erster Sängerbesetzung, und es gibt keine Krise der Oper! Auch die viel gefürchtete Konkurrenz des Tonfilms ist der Oper bis jetzt noch nicht gefährlich, da die Vertonfilmung der Oper noch lange nicht auf der Höhe steht." (Dr. Julius Kapp, Pressechef der Berliner Staatsoper.)

„Die Oper der Zukunft wird meines Erachtens nach wieder zur Melodie zurückkehren müssen, denn jede Musik ist letzten Endes Ausdruck und die Melodie ihre Form." (GMD. Leo Blech, Berlin.)

„Die neue Oper wird den Ausgleich zwischen der instrumentalen Begleitung und dem Gesang finden. Als Operntexte können selbstverständlich auch moderne Werke herangezogen werden. Abgesehen davon kann jedes Thema aus dem Geiste unserer Zeit heraus bearbeitet werden. Um modern zu sein, braucht eine Oper keineswegs in der Gegenwart zu spielen, der moderne Mensch sieht auch ein Renaissancedrama sozusagen mit modernen Augen an." (Professor Franz Schreker, Berlin.)

„Ich bin überzeugt davon, daß wir noch eine wahre Wiedergeburt der Oper erleben werden. Mögen wir auch auf das kommende Genie warten. Daß auch die klassischen und gut bewährten Opern ihre Zugkraft im großen und ganzen behalten haben, ist eine unleugbare Tatsache." (Kammersänger Lauriz Melchior.)

„Die Jugend, die ihre neuen eigenen Liebesbegriffe hat, lacht über den Kitsch, mit dem die ‚Opernliebe' ihr serviert wird. Die neue Opernregie muß deshalb die innere Kraft, die in dem Kunstwerk liegt, durch sinngemäße und aus dem Geiste der Zeit geborene Inszenierung auch der jungen Generation nahebringen. Wenn das erreicht wird, wird die Oper keineswegs als unzeitgemäßes Kunstwerk gelten." (Dr. Hans Curjel, stellv. Intendant der Berliner Krolloper.)

Kammermusik in Niederländisch-Indien. Wir entnehmen einer Revaler Zeitung folgenden Bericht des Violoncellisten Alex Kropholler, der mit dem „Dresdener Streichquartett" in Java konzertierte. Es war das erste deutsche Streichquartett, das im indischen Inselreich auftrat.

„Abends. — Ein großer, luftiger, seitlich nach Bedarf geschlossener oder offener Konzertsaal. Die zahllosen, während des Konzerts vorbeifahrenden Taxis von der eingeborenen Polizei in andere Straßen umgeleitet (unter Verbot, zu hupen). Und im Konzert: ein elegantes Publikum, — die Damen in Abendtoiletten, die Herren meist in kurzen, weißen Jäckchen, ‚Dinnerjacketts', von der Form unserer heißen, schwarzen Fracks, aber die hinteren Zipfel in Taillenhöhe abgeschnitten. Manch guter Künstler in Europa möchte sich beim Anblick der vielen leeren Stuhlreihen in seinem Konzert, ein solches, den Saal bis zum letzten Platz füllendes Publikum wünschen, wie wir es, außer in Batavia, auch z. B. in Bandoeng, Sverabaia, Semarang, Malang und Medan (auf Sumatra) antrafen. Abend für Abend traten wir vor einem dankbaren Publikum auf, das Künstler von Weltruf schon gewöhnt ist zu

hören, — das nach Solisten wie Zimbalist, Weingarten, Premislaw, Schramm u. a. m. jetzt z. B. die Geigerin Cecilia Hansen erwartet. Und überall ein Publikum, das nicht nur auf Virtuosentum reagiert, sondern das für die den Hörern so viel schwere Ansprüche stellende Kammermusik eine solche Begeisterung aufbrachte, daß aus den 30 Konzerten, zu denen wir verpflichtet waren, nicht weniger als 50 wurden, eine Rekordzahl aller dort gewesenen konzertierenden Künstler. In der belebten Handelsstadt Sverabaia gaben wir allein 5 Konzerte, und der Andrang des Publikums war geradezu bedrohlich."

Scherzando.

Der gute Ton. Mascagni dirigierte einst in der Mailänder Scala. Die Gräfin M., eine gefürchtete Großmacht der italienischen Gesellschaft, erhob sich schon nach dem zweiten Akt aus ihrer Loge und fuhr nach Hause. Mascagni vermerkte das übel und sagte es ihr bei einer Gelegenheit.

„Ja, mein lieber Meister," erwiderte die Gräfin, auf den gesellschaftlichen Brauch verweisend, „dieses Frühaufstehen erfordert doch nun einmal der gute Ton!" —

Einige Wochen später fand eine private Wohltätigkeitsaufführung statt. Man gab die „Cavalleria" und Gräfin M. sang höchst persönlich eine Partie im dritten Akt. Nach der Aufführung ließ die Dame Mascagni zu sich kommen: „Nun, mein lieber Meister, wie ist Ihr Urteil? Meine Partie im dritten Akt — was sagen Sie? War ich nicht prachtvoll in Form und kam der Ton nicht gut heraus?"

Mascagni zuckte die Achseln: „Der gute Ton, Gnädigste, hätte es unbedingt gefordert, daß Sie schon im zweiten Akt nach Hause gefahren wären!"

Wirkung der Musik auf den Alkoholverbrauch.

Ein Kellner, der 30 Jahre lang in dem bekannten Konzertlokal Londons, „Queen's Hall', diente, veröffentlicht in der englischen Presse seine Beobachtungen über den Verbrauch von Getränken während verschiedener Konzertaufführungen. Mozart, bemerkte er, erregt bei den Zuhörern keinen Durst. Die Musik von Wagner, sobald das Programm ausschließlich aus seinen Werken besteht, zwingt das Publikum, fünfzehnmalsoviel Bier zu trinken als während gemischter Vortragsfolgen. Mendelssohn verlangt außer Bier auch Whisky, Johann Strauß läßt Wein servieren; dagegen stellt der „Herr Ober" fest, daß die Musik von Rich. Strauß meistens den Verbrauch gemischter Liköre hervorruft.

Musikberichte und kleinere Mitteilungen.

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Egon Wellesz: „Die Bacchantinnen" (Wien).

Benno Bardi: „Der tolle Kapellmeister", eine heitere Oper (Königsberg i. Pr.).

Mozart: „Idomeneo" in Bearbeitung durch Rich. Strauß (Wien).

Karol Rathaus: „Die Ehe" (Leipzig).

Ludo Philipp: „Valentino", dreiaktige Operette (Wien).

Mark Lothar: „Lord Spleen" (Dresden, am 11. November).

Malipiero: „Der Zug des Todes" (München).

Konzertwerke:

H. W. v. Waltershausen: Lustspiel-Ouvertüre und R. Mendelberg: „Weinlese", Kantate op. 17 (Köln).

Arnold Ebel: „Freiheitsgesang" für Männerchor, Solo, Orchester (Berlin).

Hans Ebert: „Symphonietta" und Günther Raphael: Sinfonie (Düsseldorf, unter Weisbach).

A. Schönberg: Begleitmusik zu einer Lichtspielszene (Urauff. d. Konzertfassung, Berlin).

P. Hindemith: 2. Klavierkonzert; M. Butting: Suite; K. Marx: Bratschenkonzert; Tscherepnin: Sinfonie (München).

Zóltan Kodály: Marosszéker Tänze (Dresden).

Irgens Jensen: „Olaf-Kantate" (Oslo).

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Paschtschenko: „Zar Maximilian", groteske Oper (Leningrad).

Noskowski: „Swito Ognia" eine Oper ohne Solisten, nur mit Chören (Warschau).

V. Novak: „Signorina Gioventu" u. S. Goldbach: „Slowakische Wallfahrt" (Brünn).

Joh. Strauß: „An der schönen blauen Donau", in musikalischer Bearbeitung von J. Bittner (Wien).

O. Schoeck: „Vom Fischer un syner Fru", eine Märchenoper (Dresden).

Konzertwerke:

„Du Weg des Oktobers", ein Sowjet-Oratorium, verfaßt von acht (!) Komponisten (Leningrad).

Castelnuovo-Tedesco: „Sinfonische Variationen für Viol. u. Orch." (Südwestdeutscher Rundfunk).

Schostakowitsch: „Erster Mai", Sinfonie (Leningrad).

Oskar Guthmann: Liederzyklus „Hafis"; v. Knorr: Streichtrio, u. E. Wenzel: Klaviersonate (Dresden).

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE.

REICHSVERBAND DEUTSCHER TONKÜNSTLER UND MUSIKLEHRER.

FESTLICHE TAGUNG IN DRESDEN (2. bis 7. Oktober 1930.)

Von Gustav Heuer-Augsburg.

In zweijährigen Abständen veranstaltet der Reichsverband seine festlichen Tagungen. Sie sollen Überblick geben über das in solcher Frist jeweils von ihm Erarbeitete, Erreichte, ferner auch über Aufgaben der Zukunft; sie wollen auch solistischen und schöpferischen Kräften aus ihren Reihen Gelegenheit geben, in solchen besonderen Tagen hervorzutreten. Vielfältige Aufgaben künstlerischer wie wirtschaftlicher Art, die gelöst sein sollen! Namentlich auf dem Gebiet des Privat-Unterrichts sind die größten Schwierigkeiten zu überwinden, haben wir doch keine diesbezügliche reichsgesetzliche Regelung. Wohl hat Preußen eine Musiklehrerprüfung gesetzlich festgelegt, auch einige kleinere unserer Staaten verfügten ähnlich; doch in anderen, größeren, wie Bayern, Sachsen, Württemberg usw., kann heute noch unterrichten, wer mag. In der Klärung dieser Fragen brachte nun die Dresdener Tagung erhebliche Fortschritte. Unter dem Eindruck der einschlägigen Verhandlungen stehend, hat die sächsische Regierung sich entschlossen, Maßnahmen zum Schutz und zur Hebung des Privatmusikunterrichts, ähnlich denen in Preußen, zu treffen. Bayern hat bereits Vorarbeiten hiezu durchgeführt, und so darf man hoffen, daß bald allerorts zu Nutz und Frommen aller Unterrichtnehmenden und -gebenden eine Lösung gefunden wird.

Wie der Reichsverband dem Musikunterricht, als einem Fundament der Kunstpflege, sein Interesse zuwenden muß, so hat er sich andrerseits auch fürsorgend einzusetzen für die in jenem Ausgebildeten: Pädagogen, Solisten, Komponisten, Orchestermusiker. Den ersteren eine Existenzmöglichkeit zu sichern, ist heute noch doppelt schwierig, denn unzählige Angehörige anderer Berufe betätigen sich ebenfalls Musik lehrend, und eine Abstellung solcher Konkurrenz kann ja leider nur langsam und letzten Endes nur durch reichsgesetzliche Verfügung herbeigeführt werden. Aber auch den Solisten ist heute ein öffentliches Auftreten sehr erschwert. Ihnen ist mechanische und Übertragungsmusik der gefährliche Konkurrent; hier hilft der Reichsverband mit sogenannten Einführungskonzerten, seine Ortsgruppen geben im Rahmen ihrer Veranstaltungen jungen fähigen Solisten die Möglichkeit, sich öffentlich zu betätigen, ebenso wie in ihnen auch der Tonsetzer zu Worte kommen kann.

*

Die Dresdener Tagung verzeichnete an künstlerischen Aufführungen drei Kammerkonzerte (eines mit Partiturprojektionen nebst erklärendem Vortrag), drei kirchenmusikalische Veranstaltungen, drei Orchesterkonzerte und einen Opernabend. In einer öffentlichen Vertreterversammlung, in musikpolitischen Vorträgen mit Diskussionen und auch in einem Teil der Tagungseröffnung wurde Theoretisches und Praktisches in großer Ausführungsbreite behandelt. Zwei nichtöffentliche Versammlungen erledigten interne Fragen und Anträge. Die einstimmige Wiederwahl des Hauptvorstandes mit Max von Schillings als Ehrenvorsitzenden, Arnold Ebel als geschäftsführenden Vorsitzenden an der Spitze bezeugte diesem Dank für so ersprießlich geleistete Arbeit und Vertrauen für die Zukunft.

Daß Dresden als die Stadt der Oper die Festwoche mit einer Uraufführung schmücken würde, lag nahe. Mit „Vom Fischer un syner Fru" aus dem Grimmschen Märchen von Ph. O. Runge, Musik von Othmar Schoeck, und des-

sen „Don Ranudo", komische Oper in zwei Aufzügen, nach der Komödie von Armin Rüeger, unter Leitung von Fritz Busch und Staegemann, gab die Dresdener Oper in glänzender Ausführung ein wirkliches Festgeschenk. Der Inhalt der ersteren Oper ist bekannt: Die Wünsche der mit ihrem Mann im Pißputt hausenden Fischersfrau gewährt auf Bitten ihres Mannes der Butt (ein verwunschener Prinz), den er gefangen, aber aus seinem Netz wieder freigegeben hatte. Vom Palast bis zum kaiserlichen und päpstlichen Thron steigert sich ihre Begehrlichkeit. Als sie aber Gott ähnlich zu werden verlangt, bricht die ganze Wunschwelt zusammen — sie wohnen wieder im Pißputt.

Eine primitive Bilderreihe von der Unersättlichkeit des menschlichen Herzens ist freilich dieser Stoff, aber in seinem tiefern Sinn gültig für alle Zeit. Für die unsere gab ihr Schoecks feine Musik ein Gewand, das auch dem ästhetisch Anspruchsvollen Genuß gewähren kann. Zu den dramatisch sich steigernden Bildern schuf er als Bindeglieder Variationenmusik, die ihnen ebenso feinsinnig angepaßt ist wie die, welche sie selber trägt.

Und wie Schoecks Musik sich hier von aller Sensation des Tages fern hält (eine kleine Episode mit Jazzrhythmus fällt nicht ins Gewicht), so ist sie auch in „Don Ranudo" eine Sprache, die Sinn und illustrative Kraft hat für die Sache, der sie dient, die Klang ist für das Ohr. Auch das Ranudo-Thema ist ein altes: der bis zur Lächerlichkeit getriebene Ahnenstolz, der selbst, als Haus und Hof gepfändet, noch nicht zu heilen ist. Diese frühere aus vier Akten bestehende opera buffa ist neugefaßt auf zwei zusammengezogen, und zwei genügen völlig, um uns den Geist dieses Stoffes zu übermitteln. Auch in „Ranudo" steht die Musik wesentlich höher als die Handlung, die uns aber immerhin eine Stunde amüsanter Unterhaltung zu bieten vermag. Neben der Menge fein charakterisierender Nummern fiel noch besonders auf das Vorspiel des zweiten Aufzugs (Instrumental-Duett), das nur dem nachfolgenden Gesangsduett, als gleichen Inhalts, das Interesse vorwegnimmt. — War hier die Besetzung eine erstklassige, wie mit Plaschke, Jessika Koettrik und andern hervorragenden Mitgliedern der Dresdener Oper ,so auch in der vorangegangenen Märchenoper mit Claire Born, Max Hirzel und Ivar Andresen.

Die Musik der konzertanten Veranstaltungen könnte eigentlich der Hauptsache nach eingeteilt sein in drei Kategorien: in solche, die Ästhetik als Grundlage festhält und sich dazu einer Tonsprache von Allgemeinverständlichkeit bedient, dann in solche, die atonal geartet ist und schwerlich ästhetisch sein will, drittens in solche, die ein Mittelding zwischen beiden darstellt.

Mögen zuerst die Kammerkonzerte besprochen sein. „Vier Impromptus" von Karl Schäfer für Flöte, Horn, Viola, Violoncello schienen zwar nicht überall gleichwertig organisch geordnet und tonal einheitlich, ließen aber an einigen Stellen der Ruhe aufhorchen. In Eberhard Wenzels Klaviersonate (Uraufführung) äußert sich ein aufwirbelndes Temperament in vielgestaltigem Rhythmus, der allerdings oft eine wenig erquickliche Tonmaterie zu formen hat. Hermann Durras „Rembrandt-Sonate" ermüdet durch Längen und läßt dadurch vorhandenes Gute in Stimmung und Form nicht recht wirksam werden. Karl Vollmer konnte mit seinem extrem atonalen Trio für Oboe, Klarinette und Fagott den jedenfalls angestrebten Lacherfolg buchen. Joseph Suders Kammersinfonie für Streichquintett, Klarinette und Horn ist mit ihrer teils sehr hübschen Musik nicht allerorts auf ihre Titelbezeichnung eingestellt und ruft des öfteren nach der großen Besetzung. „Aus Goethes Westöstlichem Divan" — neunzehn Gesänge für Flöte, Oboe, Klarinette, Violine, Bratsche, Cello, Sopran und Bariton — sind blühende Tonbilder, vielfarbig und -gestaltig, Köstlichkeiten. Mit Ausnahme des langsamen Satzes gibt L. v. Knorr in seinem Streichtrio durch die ohne Rücksicht auf harmonische Auswirkung geführten Stimmen klangliche Zerrbilder. Oskar Guttmann vertont seine Hafislieder leidenschaftsvoll, eindringlich, dem Stoff angemessen. „Wendelin Dudelsack und die kleine Mormotte" (K. A. Findeisen), ein Zyklus verliebter und grotesker Lieder für Tenor, Klavier, Flöte und Saxophon, fand in Theodor Blumer den Komponisten, der ihm eine treffliche Profilierung gab. Der „kleinen Suite für Klavier vierhändig" von Hermann Heiß könnte man als Geleitwort geben: „Und spielt ihr's noch so falsch, es könnte immer noch richtig sein." Wirkung seiner Atonalität. Georg Schumanns Beethoven-Variationen für zwei Klaviere, ernst und gediegen, leiden vielleicht etwas an ihrer Gleichartigkeit. Aus feinsten Empfindungen geboren und in ebenbürtigen Klang übersetzt ist das einsätzige Klavierquintett von Kurt Schubert. Erwähnt mögen sein Lieder von Anforge, die in ihrer Schlichtheit der Göttmann-Gedenkfeier eine stimmungsvolle Beigabe waren. Auch des Streichquartetts in Es-dur von Woyrsch, das anläßlich des 70. Geburtstages des Komponisten zur Aufführung kam, sei gedacht. Weder einführende Worte von Hans Bruch noch seine Partiturprojektionen konnten atonale Musik dem Ohr näher bringen. Das Streichquartett op. 28 von

Egon Wellesz bliebt auch ſo nur Koſt für diesbezüglich Intereſſierte. Bei Beethovens großer B-dur-Fuge (4händig angeſetzt) verſagte das Lichtbild, das ſchließlich auch nur für den Unterricht verwendbar iſt.

An Kirchenmuſik hörte man Neues: eine Choralbearbeitung für Orgel „Aus tiefer Not ſchrei' ich zu dir" von Joſeph Wagner, eine ſolide Arbeit, am Schluß wohl etwas unklar im Gewebe der Stimmen. Kurt Thomas' „137. Pſalm" für zwei Chöre, teils auf Altem fußend, teils Neues ſuchend, bietet die Kompoſition zwar kein einheitliches Ganzes, nimmt aber doch für ſich ein durch den Ernſt, der ſie trägt. Auch Bodo Wolfs Motette für gemiſchten Chor iſt ähnlich geartet. Regers Choralkantate aber, „Meinen Jeſum laß ich nicht", ließ in der Klarheit und Größe ihrer Faktur fühlen, was eine Meiſterhand iſt. Als hervorragend zu bezeichnen war die Ausführung dieſer Werke in der Kreuzkirche durch den Kreuz-Chor unter Rudolf Mauersberger. Dem fremden Hörer fiel nur ein verſchiedentlich angewandtes „Non legato" in der Deklamation auf, das einer fließenden Cantilene nicht immer dienlich ſein kann. Karl M. Pembaur hatte u. a. mit Webers Jugendmeſſe in der katholiſchen Hofkirche Intereſſantes geboten. In der Königskirche freute man ſich an dem „Stabat mater" von Peter Cornelius, das wohl nicht ein durchgängig von gleicher Kraft erfülltes, aber in abſolute Schönheit geſtelltes Werk iſt. In archaiſierender, faſt asketiſcher Weiſe ſpricht Heinr. Chalil in ſeinem Hymnus „In Ewigkeit" zu uns (für fünfſtimmigen gemiſchten Chor, Harfe und Streicher). Nicht unintereſſant iſt „Introduktion, Präludium und Fuge für Orgel" von Hans Uldall. Philippine Schick, eine der wenigen erfolgreich komponierenden Frauen, bedient ſich in ihrem „Bretoniſchen Totengeſang" für Chor und großes Orcheſter einer pathetiſchen, zum Teil ſehr herben Tonſprache, die ihrer Natur kaum eignet. Das Ganze ſicherlich eine Reſpekt erheiſchende Arbeit; trotzdem glauben wir, daß die Lyrik der Frauennatur eigentlichſtes Gebiet wäre. Choriſch ſtand auch dieſe Aufführung ganz auf der Höhe (Dresdener Liedertafel und Sinfoniechor), orcheſtral allerdings weniger (Schulorcheſter der Staatskapelle). Die obenerwähnte Manier war auch hier im Chorgeſang zu bemerken.

Die Orcheſterkonzerte. An Glanz nicht zu überbieten das Konzert der Sächſiſchen Staatskapelle unter Fritz Buſch in der Staatsoper. Die vierte Sinfonie von Max Trapp führt in eine Welt des Ethos und darf ſo als eine erfreuliche Erſcheinung in der Produktion unſerer Tage gelten. Lebendig iſt die Formgeſtaltung der einzelnen Sätze, deren Stimmungsuntergrund allerdings nicht ſehr gegenſätzlich. Zähe führt Bernhard Sekles ſein Vorſpiel „Der Dybuk" durch exotiſche Welt. Carol Rathaus bietet mit ſeiner „Suite für Violine und Orcheſter" allerlei buntfarbige Muſik, in der der Solo-Violine jedoch der Prinzipal-Charakter nicht durchgehends gewahrt iſt. Ein „Divertimento für Orcheſter" von Kurt v. Wolfurt gibt ſich eigentlich als beſſere populäre Angelegenheit.

Im Konzert des Philharmoniſchen Orcheſters unter Scheinpflug trug ebenſolchen Charakter die „Heitere Muſik für kleines Orcheſter" von Max Butting, nur mit dem Unterſchied, daß hier die Inſtrumentation eine dem modernen Tanzorcheſter klangverwandte iſt. Undiskutabel Hermann Trantows „Aus der Kantate: Venedig 1796 (Epigramme von Goethe)" für Tenor und Orcheſter; wie dieſe in jeder Beziehung disharmoniſche, unfertige Sache Aufnahme finden konnte, iſt unverſtändlich. Ein „Konzertino für Cembalo und Kammerorcheſter" von Wolfgang Jakobi ſprudelte ganz lebhaft dahin, ließ aber fühlen, daß dieſes Soloinſtrument eine Umrahmung von zu dicker Inſtrumentation, vor allem von Blech, nicht verträgt. Eine ſinfoniſche Dichtung „Variété" von Guſtav Joſeph Mraczek iſt ein mit viel Raffinement gemachtes, etwas längliches, aber naturgemäß äußerliches Opus. Sechs Lieder für Sopran, Alt und Orcheſter von Karl Wiener ſind feinſinnige Poeſien, die Röttgers Mariendichtungen ebenbürtig durchdringen. Die Wiedergabe durch das Philharmoniſche Orcheſter und ſeinen Dirigenten war nach jedweder Seite hin bravourös.

Unter Staatskapellmeiſter Kutzſchbach konnte die Orcheſterſchule der Staatskapelle mit Variationen und Fuge über ein Thema von Bach, einem Konzert für zwei Violinen und Orcheſter von Hermann Zilcher (Soliſten: Willibald Roth, Marianne Tunder) und mit „Dagheſtaniſche Suite" von Fritz Reuter den Beweis erbringen, daß ſie einem hervorragenden Lehrkörper anvertraut iſt, allerdings auch, daß ſie eine Grundforderung des Orcheſterſpiels: Weſentliches vom Unweſentlichen zu unterſcheiden, noch mehr erfüllen muß.

Seien für die konzertanten Darbietungen erwähnt das Damenquartett, Genzelquartett, Strieglerquartett, die Kammervirtuoſen Rucker, Schütte, König, Knochenhauer, Plöttner, Keyl, Julius Dahlke, Herbert Donath-Oswald, K. Schubert, R. Feigerl, E. Klinger, Th. Blumer, H. und Lene Bruch (Klavier), Lotte Erben-

Groll (Cembalo), St. Frenkel (Violine), B. Pfannstiehl, C. Hoyer (Orgel); Maria Toll, Marg. Thum, Martha Adam, Käte Wegener, Ludwig Heß. Rob. Pröll, H. Ey, Fred Drissen, M. Mansfeld (Gesang). Ferner Ettinger und Kurt Striegler als Dirigenten.

Was an hoffnungsvollen Gedanken die Vertreter des Verbandes, des Staates und der Stadt Dresden äußerten, was der Vortrag Kestenbergs „Die kulturellen Forderungen der Musikerziehung an Staat und Gesellschaft" an Optimismus ausklingen ließ, den, trotz der Nöte der Zeit, auch andere Redner teilten — es möge sich erfüllen, und zur Tat werden die „Musikerkammer", auf daß zum Besten der Kunst über ihr Wohl und Wehe zu entscheiden haben die, die ihr Leben ihr geweiht haben.

III. FESTWOCHE NEUER MUSIK IN MÜNCHEN.

Von Dr. Wilhelm Zentner, München.

Kein Einsichtiger wird leugnen dürfen, daß die rührige und zielbewußte „Vereinigung für zeitgenössische Musik" ein Moment der Bewegung in das Musikleben Isar-Athens gebracht hat, und zwar in jenem Augenblicke, wo schon das „Quieta non novere" zum unumstößlichen Wappenspruch erhoben schien. Man hat klugerweise, trotz des etwas hochgeschraubten Tones der ersten Ankündigungen, jeden übermäßigen Radikalismus vermieden und an einem ernsten, nur der Sache dienenden Wollen keinen Zweifel gelassen. Die beiden ersten Festwochen gestalteten sich so, da dem Worte „Neue Musik" aus besagten Umständen der Stachel genommen war, zu unbestreitbar großen Erfolgen. An ihnen gemessen machte sich nun bei der III. Festwoche ein leichter Rückschlag bemerkbar, woran wohl in erster Linie einige durch Absagen und damit verbundene Änderungen bedingte Mißtöne die Hauptschuld trugen. Indes, es läßt sich überdies auch nicht verhehlen, daß die Auswahl der aufgeführten Werke diesmal nicht in allen Punkten glücklich, wohl auch nicht durchwegs notwendig war. Ob die Göttin Sachlichkeit, deren Diensten unsere jüngste Generation sich einzig zu weihen versichert, bei der oder jener Annahme nicht doch ein Auge zudrücken mußte? Jedenfalls bekam man bei dieser Veranstaltung mehrere Schöpfungen vorgesetzt, die schon aus Gründen der Leichtfertigkeit ihrer Mache hätten zurückgewiesen werden sollen. Denn solche lassen, zumal wenn sie sich, wie im Rundfunkkonzert, an eine sehr breite Öffentlichkeit wenden, eine gewisse Skepsis an Verantwortlichkeitsgefühl und an der Ernsthaftigkeit der ganzen Bewegung nicht ungerechtfertigt erscheinen. Letztere dürften aber durch ein paar sichtlich ad hoc zusammengestopelte, konjunkturbeflissene Produkte nicht diskreditiert werden!

Ein Stück Schulmeister steckt bekanntlich in jedem Deutschen, und das Schicksal war offenbar auch den Organisatoren und Programmaufstellern der III. Neuen Musikwoche davon keinerlei Absolution zu erteilen gewillt. So mußte München auch diesmal wiederum einen Teil des Pensums nachholen, was es in früheren Tagen versäumt hatte. Der Nachhilfeunterricht, bestrebt, die Kenntnislücken aufzufüllen, betraf diesmal vor allem „das neuere Frankreich". Immerhin dürften selbst die lässigsten Verfolger der „Neuen Musik" mit dem F-dur-Quartett von Maurice Ravel bereits Bekanntschaft geschlossen haben. Zum Thema „Neue Musik", den wir mit Ravels Sonate für Violine und Cello und seinen linearen Prinzipien huldigenden ersten Satze schon näher kennen, hat dies Werk eigentlich nicht viel zu sagen. Auch in der eleganten, sehr salonfähigen und nur mit ein paar Dissonanzen das enfant terrible spielenden Musik von Darius Milhaud, der mit seinem II. Streichquartett und drei witzigen kleinen Symphonien vertreten war, dürfte nicht viel Zukunftsweisendes zu verspüren sein. Dies leichte Salonodeur, das für Milhaud (in nicht unsympathischer Weise) kennzeichnend ist, liegt trotz seiner notorischen Triebkraft auch über Alexander Tscherepnins Quintett op. 44, das trotz einiger aufgeschreckter „barbarischer" Instinkte seine wahre Heimat, das Elegante, Chevalereske, nicht verleugnen kann. Echte Wildheit, die jede Form, Rhythmus wie Melos in Fetzen haut, springt uns aus dem III. Quartett von Bela Bartok an. Bei Francesco Malipiero ist die Liebeserklärung an die Aharmonik dagegen ein bloßes Gehabe, das man dem Autor der 11 Ricercari deshalb so übelnimmt, weil er darin seine nationale Eigenart völlig unterschlägt. Eine Schöpfung von feingeschliffener Schönheit ist dagegen Arthur Honeggers Sonatine für zwei Violinen, und auch mit Paul Hindemiths Serenaden op. 35, wird sich vor allem der Feinschmecker befreunden. Ein Stück wie das Trio (Oboe, Bratsche und Cello) wirkt geradezu bezaubernd.

Von solcher Bezauberung war freilich bei den zahlreichen Uraufführungen wenig zu spüren, obwohl ein paar klangvolle Namen sich darunter befanden. Eine schwere Enttäuschung war insbesondere das IV. Quartett von Ernst Křenek. Zwar hat die Tonalität diesen Abtrünnigen wieder, aber schon sinkt er aus deren Mutterarmen dem lockeren Dämchen Banalität in den Schooß. Das ganze Quartett trägt in der Aneinanderreihung kleiner Einfällchen, die mit dem Flittertand har-

monischer Spielereien aufgeputzt werden, den Charakter der unbekümmertsten Improvisation. Wenn Křenek am Ende Gefühlssaiten zupft, ist die Aufmerksamkeit des gelangweilten Hörers längst zu Ende. Ungleich ehrlicher in seinem Wollen, ausdrucksstief und empfindungsrein in den zarten Partien spricht das Streichquintett von Rolf van Leyden an, das aus dem Erlebnis Bachs geflossen scheint. Unter den zahlreichen uraufgeführten Chorkompositionen waren vor allem Hermann Reutters „Bettellieder" durch ihre musikantische Unbefangenheit und Natürlichkeit auf die Gewinnseite zu buchen. Etwas starrer in ihrer Haltung, aber Schöpfung eines großen Könners die Motette von Karl Marx. Hirnliche, selbst auf die Beziehungsketten zwischen Text und Ton verzichtende Musik die 3 Sprüche nach Goethe von Ernst Pepping, wenig überzeugend ferner die Slovakischen Volkslieder von Josie Slawenski, ein völliger Fehlschlag endlich die Kantate von Carl Orff. Wie die schlichte, gemütsinnige und echt volkstümliche Speyrer Dom-Festmesse von Joseph Haas in diese Nähe gelangt, ist mir unerfindlich.

In der Uraufführung des „Schulwerks" von Carl Orff und Karl Marx hatte man füglich ein Hauptereignis der Festwoche erwartet. Vor allem war der Hörer durch den einleitenden kenntnisreichen Vortrag Dr. Willy Schmids auf den Studio-Abend mit Recht gespannt. Das Werk selbst geht von der richtigen Erkenntnis aus, daß eine einheitliche Gesamterziehung auf dem Felde der Musik von der untersten Stufe an Gebot der Stunde ist, um endlich der leidigen Zersplitterung in Spezialfächer zu steuern. Gilt es doch zunächst den Geist der Musik zu erfassen, der in zwangloser Weise dem jungen Menschen näher gebracht werden soll. Auf dieser Grundlage kann dann jeder, sei es Sänger oder Instrumentalist, aufbauen. Auch für Orff und Marx scheint der Satz zu gelten, daß im Anfang der Rhythmus war. Hier setzen die Übungen ein, die sich auf Chor und Schlagzeugorchester verteilen. Am Anfang ist manches recht einleuchtend, denn es redet das Kind noch in seiner Sprache an. Dann aber wird das Elementare immer deutlicher durch wesensfremde Intellektualismen verdrängt, und, was das Kind gewissermaßen im Spiele erlernen sollte, sinkt selbst zur Spielerei herab. Aber überall da, wo die Herablassung des Doktrinärs triumphiert, wird sich die kindliche Psyche eher zuschließen als eröffnen, und so glaube ich, daß dies Schulwerk, so beachtlich der Versuch auch sein mag, schwerlich den Weg in Herz und Sinnen des Kindes finden wird.

Zwei Uraufführungen gab es auch auf dem Gebiete der Funkmusik. Der Reportagestil, der gegenwärtig allenthalben umgeht, spuckt auch in „Trebitsch Lincoln", dessen Gesamtmontage, Worte wie Musik, von Werner Egk stammt. Die Figur des bekannten Abenteurers steht im Mittelpunkt. Er erscheint dem Autor nicht allein als eine „tatsächliche", sondern auch als eine „bedeutende" (o über die Geistreichigkeit des in Doppelsinn zerspaltenen Wortes!) Gestalt ahasverisch legendärer Prägung. Die Verschweißung von Wort und Ton ist nicht gelungen. Sie konnte nicht zur Tat werden, weil sich der absichtlichen nackten Realität des Wortes die Musik als solche, nämlich ein phantasiebeflügeltes, stimmungsweckendes Element, einfach nicht vermählen kann. Der trockenen Sachlichkeit der Worte entspräche höchstens eine primitive Geräuschsymphonik. Also schlüpft die von unseren „Neuen" verpönte Phantasie doch wieder irgendwie durch's Hinterpförtchen herein! Allein trotzdem bleibt das Ganze Sand für die Ohren gutwilliger Rundfunkhörer. — Weniger ambitiös als der einem neuen Stile zutrachtende „Trebitsch Lincoln" gibt sich die Funkrevue „A propos Bahnhof". Hier haben die beiden Verfasser, der Wortverfasser Rudolf von Scholtz und der Komponist Gerhart von Westerman, entschieden zu wenig Ehrgeiz verraten. Der Grundgedanke ist nicht übel. Die verwirrende Fülle und Buntheit des Lebens soll im Bilde eines großen Bahnhofs gezeigt werden. Hier ließe sich fast eine Mythologie des modernen Lebens schaffen. Dazu reicht aber die Kraft der beiden Verfasser nicht aus. Ihr Humor ist schmal und das Sentiment schmalzig. Was etwa ein Christian Morgenstern scheffelweise auszuschütten vermochte, tröpfelt hier quälend langsam zusammen. Die Musik Westermans verzichtet auf die große Grundmelodie „Bahnhof", die hier als Orgelpunkt hätte erklingen müssen, und formt die Vielheit der Erscheinungen in einer bedenklichen Mischung der Stile und Satzweisen. Früher waren derart private Scherze zum Ergötz kleiner geselliger Kreise da. Heute flüstert sie jedoch der Radio gleich Hunderttausenden ins Ohr!

Für die Wiedergabe der genannten Werke waren zum Teil ganz hervorragende Kräfte gewonnen worden. Insbesondere freute man sich einer so einzigartigen Vereinigung wie dem Brüsseler Pro Arte Quartett und der Madrigalvereinigung Hugo Holles zu begegnen. Auch das neugegründete Kammerorchester der Bayr. Staatstheater unter Dr. Franz Hallasch hatte aus Anlaß der Festwoche einen guten Start. Da das Solistische zugunsten des Chorischen ziemlich zurückgedrängt war, konnten sich als Vertreter des Kunstgesanges nur Fritzi Jokl (Staatsoper) und der Tenor Max Meili bewähren.

Dr. Wilhelm Zentner.

DAS MUSIKFEST ZU LÜTTICH.

Von Dr. Hans Hermann Roſenwald.

Das achte Feſt der „Internationalen Geſellſchaft für Neue Muſik“ fand in der erſten Septemberwoche in Verbindung mit dem erſten Kongreß der „Internationalen Geſellſchaft für Muſikwiſſenſchaft“ im Rahmen der großen Feiern zum 100jährigen Beſtehen der Unabhängigkeit Belgiens ſtatt. Warum gerade das kleine Lüttich, ein ausgeſprochen provinzielles Städtchen mit Eiſenwerken und Kohlengruben, freilich auch mit ſchönen alten Häuſern und ein paar prächtigen Kirchen, als Tagungsort auserſehen war, iſt nicht recht erklärlich; das großzügigere Antwerpen, das auch den ſchöneren, den vlämiſchen Teil der Weltausſtellung birgt, wäre gewiß viel geeigneter geweſen, oder auch Brüſſel ſelbſt, mit ſeinem Théâtre de la Monnaie (von dem einſt, durch eine Aufführung der Auberſchen „Stummen“ unmittelbar veranlaßt, die Revolution ausging) und mit ſeinen von keiner Stadt zu übertreffenden neuen Konzertſälen im Palais des Beaux Arts. Man hätte in der Hauptſtadt Belgiens gerne länger als nur einen letzten Feſttag geweilt.

Überblicken wir das wiſſenſchaftliche Arbeitsgebiet der Lüttiche̱r Tagung, ſo fällt die eindringliche Behandlung der polyphonen Kunſt des 13. bis 16. Jahrhunderts auf. Die großen öffentlichen Vorträge von van den Borren (Über die Rolle Belgiens in der Muſikgeſchichte), Fellowes (Das engliſche Madrigal des 16. Jahrhunderts), Pirro (Aufführungspraxis der Machaut- und Dufayzeit) und Gurlitt (Fétis und ſeine Rolle in der Geſchichte der Muſikwiſſenſchaft) ſtanden durchweg auf höchſtem Niveau, ebenſo ein Konzert mit altlüttiMusik des 13. bis 18. Jahrhunderts, das die „A cappella Liégeois“ unter ihrem ausgezeichneten Dirigenten Lucien Mawet veranſtaltete, und in welchem eine Reihe Künſtler vom Lüttiche̱r Konſervatorium mitwirkte. Dagegen kann ſich die Schola Cantorum Brüſſels (Dirigent Eugène Van de Velde), die alte Chorſätze (Josquin, Gesualdo, Lassus u. a.) zu Gehör brachte, nicht im entfernteſten mit den meiſten deutſchen Vereinigungen, die alte a cappella-Muſik pflegen, meſſen. Einen außerordentlichen Eindruck machte die in der St. Pauls-Kathedrale abgehaltene Cérémonie Réligieuse mit Werken alter Meiſter, u. a. einer herrlichen Meſſe des Philipp de Monte, mit alten Orgelwerken und einem Tedeum des Dirigenten der Mechelner Sänger, des Kanonikus J. Van Nuffel, deſſen Faktur an César Franck gemahnt. Eine große Enttäuſchung bereitete das Oeuvre des Artiſtes mit der Aufführung der alten einaktigen Oper „Les Faux Mendiants“ des Lüttiche̱r Komponiſten A. F. Gresnick, eines Zeitgenoſſen Mozarts, im Théâtre du Gymnase. Dieſe Muſik iſt denn doch allzu blutleer. Selbſtverſtändlich kamen auch Werke von Grétry zu Gehör, ſo eine unter dem Namen „Les Danses Villageoises“ zuſammengefaßte Folge ſeiner hübſcheſten und heute durchweg noch wirkſamen Ballettmuſiken, zu denen man ſich freilich beſſere tänzeriſche Leiſtungen gewünſcht hätte. In Brüſſel wurde ſogar eine ganze Oper von Grétry, „Céphale et Procris“, aufgeführt, die leider im Orcheſtralen ebenſowenig wie ſtimmlich befriedigen konnte. In den belgiſchen Theateraufführungen ſpürt man leider nichts von der Perſon, die ſich bei uns in Deutſchland heute mitunter viel zu ſtark bemerkbar macht, vom Regiſſeur.

Eigenartig genug, daß die Reihe der Darbietungen neuer Muſik von einem Militärkonzert der berühmten „Erſten Guiden“ eröffnet wurde. Deutſchland war mit Hindemiths Konzertmuſik op. 41 und Tochs „Spiel für Blasorcheſter“ nicht gerade vorteilhaft vertreten. Bekannt wie dieſe Werke waren auch längſt Strawinskis „Symphonies d'instruments à vent“, den Manen Debuſſys gewidmet. Das eindrucksvollſte Werk dieſes Konzertes waren die „Fanfares pour une corrida“ des Spaniers Raymond Moulaert, charakteriſtiſche, originell inſtrumentierte, melodiſch ſinnfällige Programmuſik.

Von der Kammermuſik hatte man als der ſtändigen ſtiliſtiſchen Anregerin aller modernen Muſik mehr erwartet. Zwei Werke, beide noch im Fahrwaſſer des im allgemeinen verſtummten Radikalismus ſchwimmend, ein Septett Karel Habas und ein Quintett Karel Bohuslav Jiraks, waren vom Prager Feſt her bereits bekannt. Ein Quintett für Altſaxophon und Streicher von Karl Stimmer, deſſen Name bisher kaum bekannt war, war viel zu trocken und unkonzis, um den geringſten Eindruck zu machen. Als Eklektiker der Neuromantik und des Impreſſionismus wieſen ſich der Böhme Erhard Michel, der eine Klaviermuſik ſelbſt vortrug, und der Engländer Arnold Bax aus, der mit einer E-dur Sonate für zwei Klaviere Stimmungen der engliſchen Landſchaft erſchließen wollte, dabei aber nicht über Kliſchees hinauskam. Drei Chanſons der Komponiſtin Germaine Tailleferre, die einſt der „Groupe des Six“ zugehörte, waren anſpruchsloſe, aber liebenswürdige Salonmuſik auf Texte des 15. und 18. Jahrhunderts, die Moralitées Non Legendaires Fernand Quinets auf ſinnloſe Verſe Paul-Jean Toulets gingen hart an Grenzen des Geſchmacks vorbei. In Anbetracht ſolchen Repertoires hatten es zwei Werke leicht, den größten Erfolg einzuheimſen: ein Trio für Flöte, Violine und Cello des nun ſchon über ſechzigjährigen Albert Rouſſel, graziöſe und dabei ausdrucks-

gesättigte, serenadenhafte und dabei höchst reife Musik, und eine Serenade Alfredo Casellas mit Gavotte, Marsch, Menuett, Notturno und Cavatine, mit vorklassischer Haltung und von südlichem Temperament und italienischer Melodienseligkeit erfüllt. Überragende Leistungen waren die Darbietungen des „Pro Arte"-Quartetts in Brüssel, das sich für ein technisch gelungenes Quintett Marteaus, für das vierte Streichquartett Bélà Bartòks und für das alte Ballett „La Création Du Monde" von Darius Milhaud (in einer neuen Bearbeitung für Streichquartett mit Klavier) mit großem Erfolg einsetzte.

Die beiden Orchesterkonzerte unter Leitung verschiedener Dirigenten erwiesen wieder so recht, daß der atonale Radikalismus — Gott sei 's Dank! — nicht mehr um jeden Preis angestrebt wird, und, mit den meisten Werken der früheren internationalen Feste verglichen, machte die Mehrzahl einen durchaus gemäßigten, häufig geradezu nachromantischen Eindruck, so Stücke von Andreae und Wagenaar, eine Symphonia italiana Antonio Verettis, ein Rondo Florent Schmitts und ein Poème De L'espace des im Banne der Liszt-Straußschen „Sinfonischen Dichtung" stehenden belgischen Komponisten Marcel Poot. Alsdann haften in der Erinnerung Eindrücke einer hübschen Variationenfolge über einen „Gaelic Pipe March" genannt „Temptation" von Henry Gibson und von einer Suite des Polen Karol Rathaus, die eine Fülle guter musikalischer Einfälle aufweist, und der Hermann Scherchen einen vollen Erfolg verschaffte.

Höhepunkte der Festeswoche waren eine ausgezeichnete Aufführung des „Wozzeck" von Alban Berg im Stadttheater Aachen, in das wir erst nach langen Schwierigkeiten an der belgischen Zollstation gelangen konnten, und die Aufführung des grandiosen „Stabat Mater" von Karol Szymanowski mit dem Chor der „Concerts Spirituels de Bruxelles" unter der temperamentvollen Direktion M. G. Fittelbergs aus Warschau, einer Aufführung, für die man sich nur bessere Solisten gewünscht hätte.

KONZERT UND OPER.

LEIPZIG. Motette in der Thomaskirche.

Freitag, 5. Sept.: J. S. Bach: Präludium und Fuge A-dur. — J. H. Schein: „Siehe, also wird gesegnet der Mann", Mot. f. 5st. Chor. (Zum 1. Male.) — J. S. Bach: „Fürchte dich nicht", Mot. f. 2 Ch.

Freitag, 12. Sept.: Karl Hasse: Vorspiel und Fuge op. 34. — Arn. Mendelssohn: Motette zum Erntedankfest op. 90.

Dienstag, 16. Sept.: Buxtehude: Präludium und Fuge g-moll. — Ph. Dulichius: „Gloria patri", Mot. f. 2 Ch. — J. H. Schein: „Siehe, also gesegnet wird der Mann", Mot. f. 5st. Ch. — J. Rosenmüller: „Welt ade", f. 5st. Ch. — Jak. Gallus: „Pater noster", Mot. f. 8st. Chor. — J. S. Bach: Toccata d-moll. — J. S. Bach: „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf", Mot. f. 2 Ch.

Freitag, 19. Sept.: J. S. Bach: Toccata d-moll. — J. S. Bach: „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf", Mot. f. 2 Chöre. — J. S. Bach: „Komm, Jesu, komm", Mot. f. 2 Ch.

LEIPZIG. Am 12. Oktober wurde das vor dem Gewandhaus stehende Artur Nikisch-Denkmal eingeweiht, eine auf einem höheren Sockel sich befindende Büste des unvergeßlichen Dirigenten, der, als vorläufig letzter großer Dirigent, seine Hauptkraft dem Gewandhausinstitut gewidmet hatte. Der Vorsitzende der Gewandhausdirektion, Max Brockhaus, gedachte, in Anwesenheit der Familie Nikisch, in treffenden Worten der Verdienste des großen Künstlers, zugleich seinen Lebenslauf skizzierend. Nikischs große zeitgenössische Erlebnisse waren Wagner, Bruckner, Brahms, Tschaikowski und R. Strauß. Dann übernahm der erste Oberbürgermeister Dr. Goerdelen, nach längeren Ausführungen das Denkmal in die Obhut der Stadt. Eingerahmt wurde die schlichte Feier durch Vorträge der Gewandhaus-Bläservereinigung, die in der Bläsersonate G. Gabrielis und Glucks Reigengesang in der aulidischen Iphigenie: „Welche Schönheit, welcher Reiz" bestanden, welch letzteres Stück durch die Übertragung aber doch empfindlich leidet.

Die Gewandhauskonzerte, von denen das erste stattgefunden hat, sehen leider, leider starke Lücken im Zuhörerraum und man hofft sehnlich, daß sie noch einigermaßen geschlossen werden. Ob der Grund allein in der heutigen Lage zu suchen ist, darf doch wohl bezweifelt werden. Der Leipziger fühlt sich insofern etwas getäuscht, als angenommen wurde, Bruno Walter, der nunmehrige Hausdirigent, werde sich hier niederlassen und sich Leipzigs Musikleben auch sonst etwas widmen. Statt dessen ist Leipzig für ihn weiter nichts als eine seiner zahlreichen Verpflichtungen, auf ein Gastdirigententum hinauslaufend. Und so hoch man den ausgezeichneten Dirigenten auch schätzt, es war

doch deutlich in den letzten Jahren zu beobachten, daß man ihn nicht eigentlich liebt. Auf diesem Gebiet wächst aber die Liebe nicht, so der eine Teil sich zurückgesetzt fühlt. Unsere Anschauung über die ganze Frage haben wir in diesen Blättern hinreichend oft entwickelt: das Gewandhaus bedarf eines Dirigenten, der seine Hauptkraft dem Institut widmet, auch gesellschaftlich eine Rolle spielt, kurz mit Leipzig wirklich verbunden ist, und in so schwierigen Zeiten wie jetzt, wo man sich nicht mehr zum Konzert drängt, ist dies um so nötiger. Das erste Konzert war ein Brahms-Abend mit M. Pauer am Klavier, der das B-dur-Konzert mit jener technischen Überlegenheit und männlichen Kraft spielte, die ihn in solchen Fällen immer noch einzig dastehen lassen. Das Zusammenspiel der beiden Künstler war herrlich; gleich die ersten Einsätze zeigten sie in voller Übereinstimmung. — In der „Motette" hörte man Arnold Mendelssohns neues Werk „Das Gebet des Herrn" op. 105 zum ersten Male. Es handelt sich um ein „Vater unser" für drei Chöre, wobei der dritte, im Altarraum stehende Chor das Gebet singt, das die zwei anderen Chöre auslegen. M. ist zu einer ganz freien und dabei streng gesetzlichen Polyphonie gelangt, man darf hier wirklich die großen Kontrapunktiker zum Vergleich heranziehen, wenn auch die elementare Erfindung etwas von ihrer Kraft eingebüßt hat. Daß die Thomaner das außergewöhnliche Werk herrlich sangen, braucht nur erwähnt zu werden.

Im Städtischen Schauspiel, dem Alten Theater, gab man als „reichsdeutsche Uraufführung" ein derart übles Machwerk, ein „Lustspiel mit Musik", daß man sich im Interesse einer großstädtischen Bühnenleitung schämt, davon berichten zu müssen. Das Stück steht tief unter einer Operette, mit Musik-Posse wäre ‚Der Gatte des Fräuleins", für den eine Quartettfirma firmiert — der Musiker heißt Paul Abraham — noch zu hoch bezeichnet. Man glaubt einer Veranstaltung für Gehirnbeschädigte beizuwohnen und frägt einzig, wie Derartiges möglich ist. Das Peinlichste findet man schließlich darin, daß erste Schauspieler zu erniedrigendsten Possenrollen gezwungen werden. Nachträglich ließ ich mir aber sagen, daß diese Schauspieler sich ganz gern zu Derartigem hergäben! Nun, dann geht mein Urteil dahin: Lassen sich städtische Schauspieltheater nur mit Stücken, die aller Theaterwürde Hohn sprechen, halten, dann — schließt sie solange, bis sich ein wirkliches Kunstbedürfnis wieder regt. Auf Schauspieler, die sich zu Affen machen und sogar gern machen lassen, braucht nicht die geringste Rücksicht genommen werden. Man fasle nicht von Kulturbedürfnis, dessenwegen die Theater um allen Preis gehalten werden müßten. Das können wir uns nicht mehr leisten. Darüber einmal ausführlicher. Abrahams Musik ist übelster Kitsch, einerseits süßlichste „Stimmungsmusik" gewisser Lokale, andererseits brutal auftragend und zur Hauptsache moderne Tänze und Märsche.

Zum Schluß noch etwas Besonderes, ein von der Gewandhaus-Direktion und der Mitteldeutschen Rundfunk A.-G. veranstaltetes Gewandhaus-Senderkonzert unter Leitung des englischen Dirigenten Sir Thomas Beecham (London). Alle Achtung vor diesem Künstler, wenn auch seine äußere Lebendigkeit schließlich doch größer ist als seine innere und wir das „Heldenleben" sowohl farbiger wie elementar zusammengefaßter zu hören gewohnt sind. Und der Hebriden-Ouvertüre weiß vor allem Furtwängler seine Lichter aufzusetzen. Beecham beherrscht aber den Apparat vollkommen, er disponiert mit größter Klarheit und spendete uns auch eine Sinfonie Mozart (338), die im Gewandhaus noch kaum jemals zur Aufführung gelangt, ein ganz köstliches Werk voll Opernphantasien im ersten Satz. Auch daß wieder einmal „Brigg Fair" von Delius zu hören war, sei dankbar gedacht.

A. H.

LEIPZIG. Einer Einladung des Mitteldeutschen Rundfunk folgend, stellte sich im 2. Philharmon. Konzert Ottorino Respighi, der bekannte italienische Komponist, den Leipzigern mit einem ganzen Programm seiner eigenen Werke vor. Man hörte zunächst zwei geistreich und virtuos instrumentierte Suiten nach Sätzen alter Meister des 17. Jahrhunderts, dann die Belfagor-Ouvertüre, die „Kirchenfenster" (Dalle Vetrate di Chiesa) und die auch in Deutschland gelegentlich gespielte symphonische Dichtung „Pini di Roma". Respighi ist ein ziemlich äußerlicher Programmusiker, der seine glänzenden Instrumentationskünste auf Kosten des Inhaltes treibt. Alle nur denkbaren Effekte sind in diesen naturalistischen Tonbildern angehäuft, wobei nicht selten die Grenzen des guten Geschmackes überschritten werden. Der melodische Kern ist meist gering, der Feueratem Verdi's scheint Respighi nicht berührt zu haben. Ohne im mindesten das große Können des Maestro anzuzweifeln, hoffen wir doch, das heutige Italien besitze innerlichere und stärkere Musiker als diesen Vertreter eines Vorkriegsstiles, der weit mehr allgemeine, nunmehr hoffentlich überwundene Zeiterscheinungen widerspiegelt, als ausgeprägt italienische Kultur. — Das Neue Theater wartete im 50. Todesjahr Offenbachs mit etwas Besonderem auf, einer bisher unbekannten komischen Oper „Robinson Crusoe" (neuer Titel „Robinsonade"). Der Klavierauszug dieser

verschollenen Offenbachiade wurde schon vor zehn Jahren in einem Pariser Antiquariat aufgefunden. Das Werk kam nach Leipzig, blieb aber des schlechten Textes wegen, zunächst ungenutzt. Doch, eines Tages entpuppte sich die Musik als bester Offenbach, und so unternahm ihr Entdecker (Pseudonym: Erich Walther) eine durchgreifende Neufassung des Buches. Aus dem originalen „Robinson Crusoe" wird ein abenteuerlustiger Jüngling Robert, der Elternhaus und Geliebte verläßt, ein Schiff besteigt, in der Südsee Schiffbruch erleidet, und unter die Kannibalen fällt. Seine Geliebte Aline ist ihm aber als Schiffsjunge verkleidet heimlich auf das Schiff gefolgt und hat natürlich auch dasselbe Schicksal erlitten. Große Wiedererkennungsszene in der Wildnis! Den burlesken Schluß dieses netten Romans liefert der Kannibalen-Häuptling, den die beiden an Hand eines bei ihm vorgefundenen Kochbuches (!) als einen verschollenen Onkel entlarven. Seiner Maskerade und seiner farbigen Ehehälfte überdrüssig, entweicht dieser mit dem Liebespaar auf einem sich pünktlich einstellenden Schiff, die aufgebrachten Wilden mit der Zurücklassung des als heilig verehrten Kochbuches besänftigend. Die Möglichkeit eines Vergleiches mit dem früheren Text ist nicht gegeben. Musik und die harmlos amüsante Handlung stimmen aber in den Hauptsituationen sehr glücklich überein, gelegentliche kleine Widersprüche nimmt man nicht tragisch. Der frühere Dialog ist ausgeschaltet und die Handlung geschickt in die musikalischen Nummern einbezogen. Die von Georg Winkler soweit notwendig bearbeitete Partitur — sie mußte aus unvollständigen Stimmen und dem Klavierauszug zusammengestellt werden — ist ein Meisterstück des 47jährigen Offenbach. Witz, Parodie, zarte französische Chansonlyrik, feinste Situationscharakteristik mit einigen heroisch-dramatischen Seitenlichtern, Stücke im Vaudeville-Charakter usw. — all dies wird mit unnachahmlichem Geschmack in feinster Instrumentation serviert. Man ist bei einem ebenso geistreichen wie eleganten Plauderer zu Gast und genießt das angenehmste und kurzweiligste musikalische Souper, das man sich denken kann. Das Gefühl wird nur etwas gekitzelt aber nicht aufgeregt, und da man nichts ernst zu nehmen braucht — ein Charakteristikum dieser Operngattung — verläßt man diese etwas exotisch gewürzte Operntafel mit der Zufriedenheit eines Feinschmekkers. — Regisseur Brügmann und Kapellmeister Schleuning befanden sich bei dieser unbeschwerten Sache in ihrem Element, so daß ein starker Erfolg zustande kam. Von den Solisten verdienen Mali Trummer (Aline) und August Seider (Robert) besonders genannt zu werden.

Wilhelm Weismann.

ALTENBURG. Das musikalische Leben des abgelaufenen Spieljahres konzentrierte sich noch stärker als sonst auf das Theater. Denn der Musikverein, der sich lange Jahre hindurch unter der künstlerischen Führung des Pianisten Karl Hahn um die Pflege der Kammermusik verdient gemacht hat, mußte sein Wirken nach zwei nochmaligen Versuchen aufgeben. Unkosten und Einnahmen waren nicht mehr ins Gleichgewicht zu bringen. Diesen Ausfall machte der Konzertmeister des Landestheaters Alfred Kunze mit seinem Quartett wett. Da der Geiger über gute musikalische Fähigkeiten verfügt (auffallend ist seine rhythmische Veranlagung) und ein energischer Führer seiner Spieler ist; da er gleichzeitig auch in seine Programme genügend Abwechslung bringt, um das nicht sehr große Publikum immer wieder zu interessieren, konnte er seiner Aufgabe gerecht werden. Dittersdorf, Mozart, Schubert, Grieg, Bittner hörten wir. Dazu stellte er als Vertreter der Gegenwart noch einen Hindemith und die Arbeit eines begabten jungen Kapellmeisters, Robert Spilling, heraus. Die Theatersaison bekam ihr Gesicht durch den GMD. Dr. Georg Göhler. Wiederum waren seine Sinfoniekonzerte die Höhepunkte der Spielzeit, die sich von Mendelssohns Schottischer über Beethovens Achte und Dvořaks Fünfte bis zu den vierten von Mahler und Brahms steigerten. Trotz der finanziellen Misere konnten dreimal auswärtige Solisten verpflichtet werden. Pembaur spielte Liszts A-dur-Konzert, Florizel von Reuter Regers A-dur-Konzert und Pillney sein Divertimento und Göhlers Konzert in C-dur. In der Oper wartete der GMD. zu Beginn und am Ende mit je einem Puccini auf. Sowohl „Toska" als auch „Boheme" gaben ihm Gelegenheit zu farbenreicher orchestraler Darstellung, wie sie nach seinem Herzen ist. Eine weitere besonders eindrucksvolle Aufführung war „Die Zauberflöte". Einheitlichkeit im Ganzen paarte sich hier mit exaktester Feinarbeit im Einzelnen. Neuheiten wurden uns in glücklicher Auswahl geboten. Weinbergers „Schwanda" und Dohnanyis „Tenor" erfrischten durch ihre gesunde Musikalität und die Sauberkeit ihrer Technik. Brands „Maschinist Hopkins" hatte — wohl infolge der günstigen Besetzung des Hopkins und der Nell mit Alfred Otto und Hanna Kerrl — eine stärkere Publikumswirkung als von vornherein erwartet werden konnte. Trotz dieser und einer ganzen Reihe weiterer Werke, die gut herauskamen, machte sich ein ziemlich starker Widerstand gegen die Oper geltend, der in zwei Dingen begründet lag. Einmal fand der Spielleiter Dr. Heyn nicht den Weg zum Publikum. Er ist ein befähigter Regisseur, aber er setzte mehrmals seine neuen

Gedanken krasser in Opposition gegen das Hergebrachte, als es dem Theater einer mittleren Stadt zuträglich ist. Und mit dieser bedingungslosen Opposition um jeden Preis verscherzte er sich die Sympathien auch derer, die sich bei langsamer, vorsichtiger, aber systematischer Erziehungsarbeit für seine Theorien hätten gewinnen lassen. Das zweite Mißgeschick war, daß Göhler in der ersten Hälfte der Spielzeit mit unglücklicher Hand zwei vergessene Opern wieder ins Rampenlicht rückte. Lortzings „Die beiden Schützen" und vollends Catalanis „Wally" waren Mißerfolge. Opern sind eben nicht nur nach ihrem musikalischen Werte zu beurteilen. Verdienst hingegen erwarb er sich mit der Wiederbelebung von Verdis „Luise Miller". Zwei Jahre vor „Rigoletto", vier vor „Troubadour" entstanden, mischt sich in ihr Traditionelles bereits mit stilistischen Elementen, die in ihrer Vollendung den Charakter der folgenden Werke ausmachen. Stand das verflossene Jahr schon unter dem Eindruck wirtschaftlicher Schwierigkeiten, so sind die Aussichten auf das kommende noch trüber. Das Theaterorchester wurde um zehn Prozent verringert, die Fächer der hochdramatischen Sängerin und des Heldentenors wurden eingespart mit der Maßgabe, daß in notwendigen Fällen Orchesterverstärkung von anderen thüringischen Orchestern zu stellen und die beiden Rollenfächer von Weimarer Vertretern zu übernehmen seien. Weiterhin ist die Auswirkung der Fusion der Theater Altenburg und Gotha, die für Altenburg sechs, für Gotha vier Monate reine Spielzeit ergibt, noch nicht zu übersehen. Einen fühlbaren Verlust einer künstlerischen Persönlichkeit bedeutet schließlich der Weggang der bisherigen Hochdramatischen, Hanna Kerrl, deren musikalische und stimmliche Potenz das Maß, das wir sonst in Altenburg anlegen dürfen, weit überschritt. Dr. Kunath.

AUGSBURG. Stadttheater. Musikalisches der Confessio-Augustana-Feier. Als Intendant Lustig-Prean 1928 sein Amt als Leiter des Augsburger Stadttheaters antrat, hatte er auf Grund noch laufender Verträge eine größere Anzahl von Solokräften von seinem Vorgänger zu übernehmen, mußte also bei Aufstellung und Durchführung des Spielplans mit gegebenen Verhältnissen rechnen. Im zweiten Jahr seiner Tätigkeit aber konnte er die Oper seiner künstlerischen Einstellung entsprechend besetzen und seine Pläne verwirklichen. Dabei zeigte sich aber, daß diese Personalerneuerung eigentlich nur äußerlich sich auswirkte, nur in veränderter, teilweise auch besserer Rollenbesetzung; auf die geistige Haltung des Theaters hatte sie keinen Einfluß. Das Bild des Intendanten war auch in diesem Jahr das gleiche wie im ersten: das eines Theaterleiters, der jedem etwas und von allem etwas bringen will, der kein Kämpfer ist für oder wider Strömungen in der Kunst. Doch wer ist das heute noch, kann es sein ohne zu unterliegen, heute, wo so vieles an das Theater heranbraust und allen möglichen Einflüssen es sich gefügig erweisen soll? Lustig-Preans Einstellung von allem etwas zu bringen verdankt Augsburg aber u. a. Bekanntschaft mit einer Anzahl neuer und älterer, hier noch nicht gehörter Opern: Hindemith „Neues vom Tage", Dressel „Armer Kolumbus" (eine unerfreuliche Satire), Gluck „Die Pilger von Mekka", Moussorgsky „Boris Godunow", Siegfried Wagner „Der Bärenhäuter", Puccini „Manon Lescaut", Charpentier „Louise", Pfitzner „Rose vom Liebesgarten", Weingartner „Die Dorfschule" und „Meister Andrea" (ein feinbeschwingtes musikalisches Lustspiel), Weinberger „Schwanda", Ettinger „Frühlingserwachen", Kienzl „Kuhreigen", ferner in Uraufführung des einheimischen Dr. M. Herre Märchenoper „Dornröschen". Auch das Ballett bescherte Uraufführungen: „Tänzerin des Himmels" von Behrens, „Ozeanflug" von Modarelli, beides nicht unwirksam. In der Operette erblickten hier erstmals das Licht der Rampe Eyslers „Das Amulet der Pompadour" und „Der Amerikaflieger" von Bauckner-München, allerdings nur mit mäßigem Erfolg. Zu erwähnen noch Weill „Der Zar läßt sich photographieren", Hindemith „Hin und zurück", Křenek „Schwergewicht", die sich hier nicht behaupten konnten. Höchsterfreulich die Haltung unseres Publikums, das das nur-sensationelle Neue ablehnte und einer Kunst wie „Rose vom Liebesgarten" huldigte; Pfitzner konnte nach Weinberger die meisten Aufführungen zählen. — Solchen Erfahrungen trug Lustig-Prean Rechnung — und er tut gut daran, denn auch hier bangt man um das Theater, fürchtet für seine Existenz. — Die 400-Jahrfeier der Confessio Augustana sah Gäste aus aller Welt hier. Unter ihnen auch Musiker. Der amerikanische Orgel-Virtuose A. Rechlin spendete Proben seines großen Könnens und der St. Olaf-Lutheran-Chor (Northfield Minnesota) zeigte, daß man auch in Amerika erstklassig geschulte Chöre hat. Der Augsburger Oratorienverein brachte unter H. K. Schmid Bachs h-moll Messe kraftvoll heraus, die Madrigalvereinigung (Leitung Siegfried Choinanus) schuf, zumeist unter dem Signum Bach, in Kirchenkonzerten und festlichen Veranstaltungen den schmückenden gesangsmusikalischen Rahmen, wobei sich auch desselben sechsstimmige Motette „Der 100. Psalm" als schöne, lebensfähige Chorkomposition erwies. Solisten mit Namen: Emmy Leisner, Albert Fischer, trugen zur Erhöhung des Glanzes bei, und Stilkonzerte des Konserva-

toriums unter H. K. Schmid im berühmten Goldenen Saal des Rathauses bildeten eine Besonderheit. Sonntagmorgen-Aufführungen in den Kirchen werden wohl auch nach dem Abschluß der prächtigen Festtage noch Weiterführung finden. G. Heuer.

BARMEN. Unsere Theaterleitung hatte sich bemüht, den vor Beginn der letztjährigen Spielzeit geäußerten Wünschen hinsichtlich Auswahl der aufzuführenden Werke möglichst nachzukommen, so daß kaum ein besonderes Gebiet der Oper vernachlässigt oder auffallend bevorzugt ist. In der nachweihnachtlichen Zeit gelangten u. a. zur Aufführung: „Fidelio" von Beethoven, in der Titelrolle mit Frau Larsen-Todsen, die über einen umfangreichen, geschmeidigen Sopran, Sicherheit der Darstellung und gefühlvolles Spiel verfügt. Als Fastnachtsvorstellung gab es Mozarts „Cosi fan tutte". Sehr geschickt führte Wolfram Humperdinck (Sohn von Engelbert H.) die Regie; wirkungsvolle Bilder schuf Egon Wilden; die Hauptrollen waren sämtlich in guter Besetzung. R. Wagners „Walküre" gewann durch Frau Larsen-Todsen als Gast starke Anziehungskraft. Ein idealer Siegfried war Karl Hartmann. In öfterer Wiederholung wurde Verdis hier sehr beliebter „Rigoletto" gegeben; desgleichen Flotows „Martha", worin Frank Nort mit glänzender Stimme den Lyonell gab, Walter Hagner den Plumkett, Maria Holzapfel die Titelrolle gleich gut sangen und spielten. Maillarts „Glöckchen des Eremiten" erfreute immer wieder durch die sinnfällige Melodik. Große Anziehungskraft hatte der „Rosenkavalier" von R. Strauß, zumal die Hauptrollen gut besetzt waren. Oft wiederholt wurde „Sly" von Wolf-Ferrari, dank sorgfältigster Vorbereitung durch F. Mechlenburg (Operndirektor) und W. Humperdinck (Oberspielleiter). Viel Beifall fanden die Singspiele „Brüderlein fein" von Leo Fall; „Friederike" von Lehár; das Tanzspiel „Die Puppenfee" von J. Bayer. Nicht sonderlich gefiel „Armer Columbus" von E. Dressel. Der nicht bühnenwirksame Text behandelt die Vorgeschichte der Entdeckung Amerikas. Die stillose Form schwankt zwischen Oper, Operette, Schwank. Die Zwischenspiele zeigen gesunde Musizierfreudigkeit. Der Komponist verzichtet auf geschlossene Musiknummern und Ensembles. Nur ein Männerchor durchbricht die Einzelgesänge. Die Schlußszene läßt höheres musikalisches Schaffen erkennen. H. Oehlerking.

COBURG. Die „Gesellschaft der Musikfreunde", der stärkste Exponent im Coburger Musikleben neben dem Theater, stellt für die Wintersaison folgende Genüsse in Aussicht: 2 Symphoniekonzerte, ausgeführt durch das Landestheaterorchester, unter Mitwirkung des ungarischen Geigenkünstlers Joseph Szigeti und der erst 13jährigen Cellistin Chrystine Kolessa aus Wien, eine Reger-Feier; ein Kirchenkonzert mit dem Nürnberger Esche-Chor und Prof. Sittard-Hamburg an der Orgel; eine Festvorstellung „Tristan und Isolde" mit Bayreuther Besetzung: als Isolde Larsen-Todsen, als Tristan Gunnar Graarud, als Brangäne Anni Helm, als Marke Karl Braun, als Dirigent Elmendorff; für Kammermusik sorgt das Dresdener Streichquartett; Elly Ney bestreitet einen Klavierabend; Hermann Nissen von der Münchner Staatsoper singt Lieder; der Höhepunkt ist wohl das 2. Kammermusikfest (9., 10., 11. Mai) unter Mitwirkung einer Reihe bedeutender Komponisten, namhafter Solisten und des Berliner Havemann-Quartetts.

Dr. Tr.

HAGEN. Ein künstlerisches Ereignis waren die drei Festvorstellungen der „Vereinigung zur Pflege und Übung der Musik in Kabel" (Ein Vorort Hagens). Man brachte Bachsche Musik und die seiner Zeitgenossen auf Originalinstrumenten. Die Seele dieser Veranstaltung waren H. E. Hoesch, Kabel und Prof. Döbereiner, München. Döbereiner mit seiner gesunden und urwüchsigen Musikantennatur schlug alle in seinen Bann, gleichzeitig bewährte er sich als bedeutender Gambenspieler. Die drei Konzerte, Samstagabend, Sonntagmittag und -nachmittag zeigten ein volles Haus und eine ausdauernde Zuhörerschaft. Mit viel Liebe wurde musiziert. Trotz des weiten Raumes hatte man nicht das Gefühl, in einem Konzert zu sitzen. Das war echte Kammermusik! Dieser Erfolg hat die Gesellschaft ermutigt, im nächsten Winter neun Konzerte anzukündigen. — Kulturell in gleicher Höhe standen die Konzerte des Musikseminars Schüngeler. Schüler dieser Anstalt und Hagener Künstler brachten in fünf Konzerten neben bekannten, auch solche Bachschen Werke, die man sonst kaum zu hören bekommt. — GMD. Richter brachte im verflossenen Winter ein klassisches Programm. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Reger, Bruckner, Brahms und Strauß. Hier zeigte er nicht seine große Sicherheit wie im Theater oder als Deuter moderner Musik; trotzdem war die Matthäuspassion wohl seine beste Leistung als Konzertdirigent. In der Bachschen Kantate „Jauchzet Gott in allen Landen" kam infolge einer Stilverkennung die glänzend gespielte Trompete (Alfred Strödel, Hagen) wenig zur Geltung. Auf dem Programm stand ferner noch folgende

Merkwürdigkeit: „Cembalo: Bechstein Flügel (!)“. Zur Uraufführung kam eine Sinfoniette für Streichorchester, op. 63, von Siegl. Dieses anspruchslose Werk nähert sich mit seinen leichten Melodien der Spielmusik. Richter, dem es gewidmet ist, nahm sich seiner warm an. Von Richard Strauß erklang zum ersten Male in Hagen „Don Quixote“. Da Mozart und Haydn voraufgegangen waren, kam der Intellekt dieser Musik stark zum Ausdruck. — In einem Klavierabend zeigte Gieseking sein starkes Verstehen für Debussy. Das Budapester Streichquartett ließ in Quartetten von Brahms und Mozart erkennen, daß ihm die Sprache dieser beiden Deutschen doch nicht ganz verständlich ist.

Hanns Hartmann, der als Intendant das Stadttheater kulturell und auch wirtschaftlich auf eine beachtenswerte Höhe gebracht hat, ging mit Ablauf der letztjährigen Spielzeit als Generalintendant nach Chemnitz. Er besitzt die seltene Gabe, talentierte Anfänger zu erkennen und sie auch auf die Bühne zu stellen. Dadurch erreichen die Aufführungen im Laufe des Winters qualitativ eine Steigerung, und vor allem zum Schlusse der Spielzeit werden Höhepunkte erreicht, wie man sie selten an Provinztheatern dieser Größe findet. Leider bleiben die Kräfte oft nur ein Jahr bei uns, was im Belange des Zusammenspiels zu bedauern ist. Das ist vor allem von der Oper zu sagen, während Operette und Schauspiel schon seit einigen Jahren mit denselben ausgezeichneten Kräften wirken können. Hanschmann, der Operettenspielleiter — er ging nach zehnjähriger hiesiger Tätigkeit in gleicher Eigenschaft nach Kassel — brachte in wunderbarer Geschlossenheit und Einheit „Carmen“ und „Toska“. GMD. Richter stand hier auf dem richtigen Platze und brachte die Musik in romanischer Sinnenglut. Robert Tulmann, ein lyrischer Tenor mit italienischem Gesangsstil, war als Mario Cavaradossi groß. Warum verschwendet man diese große Mühe an den Verismus, statt eine der vielen deutschen Spielopern zu bringen, die in den letzten Jahren hier arg vernachlässigt wurden? Erst zum Schluß der Spielzeit wartete man mit Undine auf, deren Erstaufführung man noch den Berufsschülern zukommen ließ. Beachtenswert waren noch folgende Aufführungen: „Manon“, „Rosenkavalier“, „Aida“, „Fra Diavolo“, „Iphigenie auf Tauris“ und „Schwanda, der Dudelsackpfeifer“, für die Walter Volbach verantwortlich zeichnete, während sich Richter und Fritz Volkmann in der Stabführung abwechselten. „Schwanda“ ist, musikalisch gesehen, keine Volksoper, trotz seines Melodienreichtums, dafür mangelt der Oper der einheitliche Stil. — Das Kammertanztheater unter Günther Heß kam mit einigen Sonderveranstaltungen und einer Uraufführung heraus, über die aber bereits berichtet wurde. Bayers unverwüstliche „Puppenfee“ erlebte eine sehr gute Neuaufführung. — Ein mit großer Reklame angekündigtes einmaliges Ensemble-Gastspiel der Russischen Oper (Sitz in Paris) konnte mit Boris Godunow nicht überzeugen. Solistisch waren die Russen unsern Kräften nicht überlegen, lediglich die Chöre und Cyrille Slaviansky Agreneff erregten Bewunderung. — Der Hagener Kammerchor und der Chor des Hagener Konservatoriums brachten unter der musikalischen Leitung von Otto Laugs und der szenischen Leitung F. W. Hanschmanns im großen Saale der Stadthalle den Zar und Zimmermann in beachtenswerter Aufführung.

H. M. Gärtner.

HEIDELBERG. Ein Rückblick auf die Konzert- und Theaterereignisse vor Beginn der Sommerferien bietet nicht allzuviele Höhepunkte. Unter den Veranstaltungen des Bachvereins möchte ich außer einem Klavierabend des immer noch idealen Pianisten Lamond besonders eine in jeder Beziehung vortreffliche Aufführung der Bach'schen Matthäus-Passion in Kammerchor-Besetzung hervorheben. Der Versuch, den üblichen Massenchor durch eine kleine ausgewählte Sängerschar zu ersetzen, ist dem Dirigenten, Professor Poppen, sehr gut geglückt. Interessant, wenn auch nicht durchweg genußreich war ein modernes Kirchenkonzert mit Chor- und Solowerken von W. Fortner, H. Kaminski und Kurt Thomas. Der Liederabend der exotischen Altistin Maria Basca fand viel Beifall. Der Sommer brachte — außer dem hier schon besprochenen Max Reger-Fest — je ein Konzert des Pfalzorchesters (Böhe) und der Berliner Philharmoniker (Furtwängler), zuletzt noch einen interessanten Kompositionsabend des Freiburger Komponisten Jul. Weismann, dessen Gipfelpunkt die Inventionen für Klavier op. 101, ein kontrapunktisches Meisterstück, bildeten. Unterdessen ist die schwer zu lösende Krise der Heidelberger Theaterfrage damit beendigt worden, daß der bisherige Intendant, E. Hahn, sich erboten hat, gegen gewisse Vergünstigungen das Theater — allerdings mit Ausschluß der Oper — auf eigene Rechnung weiter zu führen. Hoffen wir, daß es ihm gelingen möchte! Von der Oper haben wir also bis auf weiteres Abschied genommen. Es gab auf diesem Gebiete noch allerhand Gutes zu hören: treffliche Aufführungen von „Figaros Hochzeit“, „Toska“, „Glöckchen des Eremiten“ u. a. Auch eine Novität ist zu verzeichnen, „Tyll“, eine Eulenspiegeloper, worin der Textdichter H. F. Koe-

nigsgarten, aus dem urwüchsigen Schalksnarren einen sentimentalen Flegel macht, der sehr erotisch veranlagt ist und weder mit der Figur des Volksbuches, noch mit dem Helden des de Coster'schen Romanes, irgend welche Geistesverwandtschaft hat. Die Musik von Marc Lothar ist von jener heute so beliebten zähen, schwülstigen Kontrapunktik, die sehr viel Gelehrsamkeit aufweist, aber dafür umso undramatischer ist. Die Operette brachte flotte Aufführungen von „Frühlingsluft", „Tugendprinzessin", „Graf von Luxemburg" usw. heraus. Leider auch eine fade Modernisierung von Strauß' gutem alten „Lustigen Krieg". Derartige Geschmacklosigkeiten sollten endlich wieder von der Bildfläche verschwinden. O. S....g.

MAINZ. Das Stadttheater, immer noch bedrückt von finanziellen Nöten, hatte mit Beethovens „Fidelio" in der Inszenierung des Intendanten Klitsch mit Charlotte Massenburg (Titelrolle) und Harry Schürmann (Florestan), Wagners „Der fliegende Holländer" mit Johanna Busch (Senta), Frz. Sarkons (Holländer) ausgesprochenen Erfolg. Auch „Don Pasquale", „Die beiden Schützen", „Mignon", „Die weiße Dame", „La Traviata" lohnten die neuen Einstudierungen. Weniger vom Glück begünstigt waren Webers „Oberon", Meyerbeers „Prophet" und das Gastspiel der von K. S. Agreneff geleiteten Russischen Oper aus Paris, die „Boris Godunow" von Mussorgsky aufführte. Ein ganzer Theaterabend war Paul Hindemith gewidmet. Seiner Spielmusik „Ein Jäger aus Kurpfalz" schloß sich ein Einführungsvortrag von Frz. Willms an, dem die südwestdeutsche Erstaufführung desjenigen „Lehrstückes" folgte, über das Hindemith im Klavierauszug (Verlag von B. Schott, Mainz) sagt: „Das Publikum ist als handelnde Person an der Ausführung beteiligt: es singt die in der Partitur der Menge zugewiesenen Sätze." Der von Bert Brecht verfaßte Text behandelt das Schicksal eines abgestürzten Fliegers. Zur leichteren Verständlichkeit der Vorgänge erscheinen im Hintergrund Inschriften zur Erläuterung der Handlung. Die Frage: „hat der Mensch in seiner Not Hilfe von seinen Mitmenschen zu erwarten?" wird verneint. Diese nüchtern-sachliche Weltanschauung klingt in einer burlesken Szene aus. Hindemiths Musik strebt oratorienartigen Stil an, nur an den (textlich) markantesten Stellen schreien schrille Dissonanzen auf. Bei der Aufführung waren Orchester, Chor, zwei Gesangssolisten, Sprecher auf der Bühne, weitere Musiker- und Gesangsgruppen im Zuschauerraum plaziert. Obgleich Hindemith „das Stück nicht zur Verwendung in Theater- und Konzertaufführungen gedacht hat", gelang das Experiment und am Schluß wurde dem Intendanten Ed. Klitsch (Inszenierung), den musikalischen Leitern P. Breisach, H. Bertold für die Mühewaltung durch Beifall und Hervorruf gedankt. Die unter GMD. Paul Breisach stehenden Städtischen Sinfoniekonzerte brachten an Erstaufführungen: „Rumänische Volkstänze" von B. Bartok, „Bunte Suite" von E. Toch, „Sinfonietta" von H. Gál, Direktor der hiesigen Musikfachschule, und die „Ouvertüre zu einer komischen Oper" von B. Goldschmidt. Von Solisten waren verpflichtet: R. Serkin-Berlin (Klavier), G. Cassado-Madrid (Cello), Lotte Leonard-Berlin (Gesang), Hedwig Faßbender-München (Violine). Mit einem außerordentlichen Sinfoniekonzert, das ausschließlich klassische Musik brachte, verabschiedete sich Direktor Hans Rosbaud von seinem seitherigen Wirkungskreise. — Die Mainzer Liedertafel, die für ihre Kammermusikabende eine Reihe angesehener Quartette gewonnen, trat mit zwei Chorwerken hervor. Joseph Haydns „Jahreszeiten" gelangten mit J. Willy-Frankfurt a. M. (Baß), Henny Wolf-Berlin (Sopran), Max Meili-München (Tenor), Franz Willms (Orgel), Rich. Schneider (Klavier) zur Aufführung. Für C. F. Händels Oratorium „Judas Maccabäus" waren verpflichtet: Helene Fahrni-Köln (Sopran), Irma Drummer-München (Alt), Hans Hoefflin (Tenor des hiesigen Stadttheaters), Fred Drissen-Berlin (Baß), Dr. Hans Bachem-Köln (Orgel), Mainzer Domchor und Städtisches Orchester. Kapellmeister Otto Naumann, der beide Oratorien starkem Erfolg entgegenführte, hatte nebst den Mitwirkenden für reiche Anerkennung zu danken. —nn.

OLDENBURG. Uraufführung. Das erste Konzert des Landesorchesters brachte eine Uraufführung: „Mysterien", eine Tondichtung für Orchester und Solovioloncello von Paul Juon. Der Klammerhinweis auf der Partitur „nach Knut Hansum" benennt als geistigen bezw. anregenden Vorwurf des Werkes den im Titel gleichlautenden Roman des nordischen Dichters. Einen ausgesprochen programmatischen Charakter trägt die Komposition nicht, doch fand Juon eine dem fantastischen Inhalt des Buches entsprechende formale Lösung: Sonaten- und Rondotypus werden — unter Einschaltung eines längeren Variationenteiles als Mittelstück — kombiniert. Das zugrunde liegende motivische und thematische Material ist durch seine ursprüngliche Erfindung, die oftmals durch typisch russische Züge auffällt, interessant und plastisch und bietet soweit es sich um den motivischen Keim handelt — durch seine zeugende Kraft immer wieder neue Möglichkeiten einer freien Fortführung.

Satztechnisch zeigt das Werk vom kontrapunktischen Dialog (Soloviolоncello und Engl. Horn) bis zum pathetischen Orchestertutti das große und in der Instrumentation originelle Können des Komponisten. Landesmusikdirektor Schüler war in seiner intensiv musikantischen und geistig schöpferischen Art der beste Interpret dieser beachtenswerten Komposition, deren großer Publikumserfolg weiterhin durch die liebevolle Einfühlung des technisch ausgezeichneten Solocellisten Joseph Schuster-Berlin gesichert wurde. Die beiden weiteren Werke des Abends: Mozarts Jupiter-Sinfonie und der „Don Quixote" von Strauß wurden von Johannes Schüler überzeugend gestaltet. Dr. F. U.

WEINHEIM a. d. B. Der Cäcilienverein trat unter der Leitung seines Dirigenten, Musikdirektor Alphons Meißenberg, mit einem Programm vor die Öffentlichkeit, dem man den frischen, wagemutigen und energievollen Willen seines Leiters anmerkt. In Erst- und Uraufführungen kamen Werke von Joseph Haas, darunter des Meisters neuestes Werk „Lieder der Sehnsucht" op. 77, ferner Karl Marx mit „Zwei Gesänge" für gem. Chor op. 11, eine Manuskript-Uraufführung, nämlich die „Nippon-Suite" nach Texten altjapanischer Dichter von Hugo Herrmann und von Hans Gál zwei Frauenchöre mit Klavier op. 31 und zwei Madrigale für gem. Chor a cappella op. 27 zur Wiedergabe. Für diese höchst interessante und aufschlußreiche Programmzusammenstellung und für die ganz prachtvolle Wiedergabe verdient der Chor und sein energischer Leiter, der durch sein Eintreten für die moderne Musik sich seit einigen Jahren in der vordersten Reihe zu behaupten wußte, uneingeschränkte Hochachtung und Wertschätzung. Diese Wertschätzung erhöht sich noch, wenn man all die Hemmungen in Betracht zieht, die sich einem solchen Wirken in der Kleinstadt, sei es durch die kastenmäßige Abgeschlossenheit des übrigen Vereinslebens oder parteipolitischer Engstirnigkeit oder sonstiger Gedankenlosigkeit, entgegenstellen. Von den zur Aufführung gebrachten Werken fesselten sehr, wegen der Seltsamkeit der ganzen Anlage, die „Lieder der Sehnsucht" von Jos. Haas. Eine ganz eigenartige, im Konzertsaal völlig fremd anmutende Atmosphäre, erzeugte dieses Werk durch die Verwendung origineller Melodien aus der Gregoriana und die strenge Beachtung der Tonalität der Kirchentöne der linear geführten Begleitung. Karl Marx bot in seinem op. 11 ganz kammermusikalisch ansprechende Chöre, die mit ihren weitausholenden Melodiebögen und durch die rhythmische Belebtheit der Stimmen reichen Beifall erzielten. Hugo Herrmann, dessen „Nippon-Suite" man mit großem Interesse entgegensah, enttäuschte wegen der formalen Anlage. Wenn man auch den Ernst, mit welchem er auf der Suche nach einem zeitgemäßen Chorstil ist, rühmen muß, so hatte man doch das Gefühl, daß dieses Chorwerk, welches den Ausführenden sehr unerquickliche Aufgaben stellt, weniger der Erfindungsgabe als dem chortechnischen Instinkt des Komponisten sein Entstehen verdankt. Hans Gál bot in seinen Frauenchören ungemein zarte Lyrik und in seinen Madrigalen für A-cappella-Chor konfliktlose, äußerst wirksame — aber technisch nicht leicht zu bewältigende — Musik. Für die Sololieder von Haas, Karl Marx und Hugo Herrmann warb mit ausgezeichnetem Erfolg die Stuttgarter Sopranistin Hedwig Cantz, von Hugo Herrmann in pianistisch feinster Weise am Flügel begleitet. —r. th.

AUSLAND.

BASEL. Durch die früher kaum gekannte Kontinuierlichkeit eines Wirkens im gleichen Arbeitskreis hat bei Felix Weingartner, der nun schon im dritten Jahre das Musikleben Basels entscheidend beeinflußt, die Gestaltungskraft und Intensität der künstlerischen Deutung zweifellos noch erheblich gewonnen. Es ist verständlich, daß sich die reife und abgeklärte Kunst dieses Meisterdirigenten am reinsten in der Wiedergabe klassischer Musik zeigt, die er in einer ebenso autoritativen wie verinnerlichten Weise zelebriert. So wird man heute wohl kaum noch irgendwo die großen Werke der klassischen Symphonie, vor allem Beethovens, in einer Darstellung zu hören bekommen, die von so tiefem Verantwortungsgefühl für den Dienst am Kunstwerk und gleichermaßen von solch souveräner Beherrschung des Stoffs getragen ist, und die Gewalt des musikalischen Eindrucks wird allen denen unvergeßlich bleiben, die auch in diesem Winter in den stets ausverkauften Symphonie-Konzerten die geniale Deutung von Beethovens Vierter und Siebenter, von Mozarts Linzer, von Schumanns Vierter und Brahms Zweiter Symphonie durch Felix Weingartner miterleben durften. Aus der großen Zahl namhafter Solisten seien besonders Pablo Casals, Germaine Lubin, Alfred Cortot, Rudolf Serkin und vor allem Emil von Sauer genannt, der Freund und Mitschüler Weingartners aus sagenhaften Weimarer Liszt-Zeiten. Eine besondere Delikatesse bildete Mozarts zauberhaftes Konzert für Flöte und Harfe in der glänzenden Wiedergabe durch den Zürcher Flötisten Jean Nada und die Basler Harfenistin Erna Kaufmann. Im Stadttheater dirigierte Felix Weingartner als Gast eine vielbesuchte Aufführungsserie

der unvergänglichen „Fledermaus“ und eine von ihm auch szenisch ausgestaltete eindrucksvolle „Zauberflöte“. Im übrigen hat das Theater zu Anfang der Spielzeit eine Reihe beachtenswerter Vorstellungen herausgebracht, von denen wir vor allen die wohlgelungene Aufführung von Mozarts „Cosi fan tutte“, inszeniert von Direktor Oskar Wälterlin und musikalisch geleitet von Kapellmeister Gottfried Becker, zu nennen haben. Die zweite Spielhälfte brachte weniger nennenswertes. Der glückliche Besitz eines ungewöhnlich guten Tenors, Peter Baust, bildet den berechtigten Stolz des Theaters. Der Kammermusik wird hier traditionsgemäß besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Ihre Pflege liegt hauptsächlich in den Händen des vorzüglich eingespielten Basler Streichquartetts. Außerdem hören wir hier die meisten namhaften Kammermusik-Vereinigungen, von denen sich vor allem das klanglich und technisch kaum zu übertreffende Lener-Quartett begeisterter Zustimmung erfreute. Unter den zahlreichen Chorvereinigungen steht der Basler Gesangverein im Mittelpunkt des Interesses, der unter seinem hervorragenden Leiter Hans Münch eine sehr schöne Aufführung von Cesar Franks „Béatitudes“ dargeboten hat, während uns der Sterk'sche Privatchor mit der Darbietung der „Matthäus-Passion“ in der Originalbesetzung eine besondere musikalische Sensation vermittelte, über die schon gesondert berichtet worden ist. Die Pflege der modernen Musik macht sich in erster Linie das Basler Kammerorchester unter Paul Sacher zur Aufgabe.

Otto Maag.

BRÜNN. Zwei Uraufführungen: Im Deutschen Theater Eduard Chiaris einaktige Musikkomödie „Das Liebesnetz“ und im tschechischen Nationaltheater Leos Janáčeks nachgelassene dreiaktige Oper „Aus dem toten Haus“ (Z mrtvého domu). — Ed. Chiari, ein in Wien lebender Tondichter tschechoslowakischer Abstammung, hat der Handlung seines „Liebesnetzes“ Molières „L'école des mariés“ (Die Schule der Ehemänner) zugrunde gelegt und das harmlose Spiel aus dem Paris zur Zeit Ludwig XIV. mit einer den heiteren Grundton wohl festhaltenden, trotz ihrer „rosenkavaliermäßigen“ Anläufe aber ebenso harmlosen Musik umhegt; er besitzt entwickelten Form- und Klangsinn, doch mangelt ihm bei aller Deutlichkeit seines Könnens jene Lebendigkeit, die allein lebensfrische Musikeinfälle auszeichnet, auf die es hier angekommen wäre, um die anspruchslose Handlung aufzuputzen. Kapellmeister Moralt, der sich wohl zu Kürzungen bemüssigt sah — Ensembleszenen und Chöre mußten wegbleiben — ließ sich die Sache im übrigen recht angelegen sein. — Ein ungelöstes Rätsel wird es wohl immer bleiben, was den vor zwei Jahren hochbetagt verstorbenen tschechischen Komponisten Leos Janáček bewogen haben mag, des russischen Psychologen Dostojewskys „Erinnerungen aus einem toten Haus“, jenen handlungslosen, nur aus Erzählungen der nach Sibirien verbannten Abenteurer, Diebe, Mörder und sonstigen verlorenen Menschen zusammengesetzten Roman (freilich stark gekürzt, aber stellenweise wortgetreu nach dem Original) zu veropern. Drei Akte Männerstimmen in einem sibirischen Gefangenenhaus, nur eine kleine Frauenrolle und ein paar stumme weibliche Partien in der eingelegten Pantomime. Janáčeks ebenso originelle wie die Tonalität durchaus bejahende, mehr sinfonische als dramatische Musik, geboren aus der Melodie des gesprochenen Wortes und aus dem Rhythmus des Geschehens, verzichtet weder auf die Möglichkeit der Polyphonie, noch auf veristische Akzente und gipfelt in der musikantischen seelischen Ausdeutung der Erzählungen, die in Schattenbildern kinematographisch auf die Bühne projiziert werden. Kapellmeister Bakala, Janáčeks jüngster Lieblingsschüler, der die Partitur des Schwanengesanges seines Lehrers mehrfach technisch einrichten und klanglich retuschieren mußte, hat sich mit aller Hingabe für die Uraufführung eingesetzt und ihr vom Leitpult aus zu einem widerspruchlosen Erfolg verholfen.

H—ch.

PARIS. Die Aufführung des Balletts „Prometheus“ von Beethoven entsprach nicht den Intentionen des bekannten Pariser Musikologen Jean Chantavoine, dem das Verdienst zukommt, einige Teile dieses Werkes pietätvoll restauriert und der modernen Bühne zugänglich gemacht zu haben. Die Tänzer der Großen Oper waren in ihren Darbietungen nicht einwandfrei, zumal sie den Geist Beethoven's vollkommen verkannten und den durchaus fremden Tanzstyl à la russe ins Ensemble hineinbrachten. Es war schade darum: die Beethovensche Musik hätte in ihren Schönheiten besser ausgedeutet werden können. Das Orchester war unter der Leitung von Szyfer auf seiner Höhe — es wurde der Wunsch laut, diese Tonschöpfung auch einmal im Konzertsaal zu hören. — Bruno Walters Kommen war ein musikalisches Ereignis, das eine neue Atmosphäre in das hiesige Konzertleben brachte. Seine Dirigentenqualitäten sind in Deutschland zur Genüge bekannt, um noch erörtert zu werden. Es bleibt nur den außerordentlichen Erfolg zu konstatieren, den der neue Gewandhaus-Kapellmeister als Beethovendirigent in Paris sich errang. Sehr durchgeistigt

und warmempfunden leitete Walter die III., V., VI., VIII. und IX. Symphonie, ſowie einige Ouvertüren. Er gab dem Es-dur Klavierkonzert, das Walter Gieſeking ſehr detailliert ſpielte, ein feingetöntes Geleit. Der Beifall des überfüllten Pleyel-Saales nahm mit jedem Abend zu und entlud ſich am Schluß in eine nicht endenwollende Ovation. Das dem fremden Leiter willig aber etwas ſchwerfällig folgende Conſervatoire-Orcheſter klang ſchön, obwohl in der Stimmung nicht ganz einwandfrei. Die franzöſiſchen Preſſeurteile lauten durchaus begeiſtert. Man beſtaunt bei Walter die „wunderbare Elaſtizität ſeines Zauberſtabes“, die er beſonders bei den mehreren Aufführungen der Strauß'ſchen „Fledermaus“ im hohen Maße zeigte. In dem neuen Pigalle-Theater war zu dieſen, von Dr. Hört-Berlin unter Mitarbeit des Holländiſchen Wagner-Vereins inſzenierten Vorſtellungen „ganz Paris“ anweſend. Neben Walter wurde auch die hier beliebte Bühnenſängerin Lotte Schöne, als Hauptdarſtellerin ſehr gefeiert. 10 Tage lang beherrſchte Bruno Walter das muſikaliſche Feld in Paris. Kaum ſind ſeine Gaſtſpiele abgeſchloſſen, ſchon gibt die Konzertdirektion Félix Delgrange bekannt, daß nächſtens den Pariſern eine neue Freude bevorſteht: Konzerte des Leipziger Gewandhausorcheſters! In dieſem Falle können wir ein doppeltes Willkommen zurufen. Das faſt Unerreichbare wird ſcheinbar doch zum Ereignis! — Toscanini, die „Wiener“ und die „Berliner“ in Paris! Der gefeierte Maeſtro hielt mit dem Newyorker Philharmoniſchen Orcheſter ſeinen Einzug in Europa: es war ein triumphaler Erfolg! In ſeinem erſten Konzert in der Hauptſtadt Frankreichs ließ der italieniſche Dirigent ſein amerikaniſches Orcheſter ein rein deutſches Programm ſpielen: Beethoven, Brahms, Mendelsſohn, Wagner. Im zweiten: Haydn, Debuſſy, Ravel (das Meiſterwerk „Bolero“) und ſchloß mit dem „Meiſterſinger-Vorſpiel“ ab. Das Orcheſter zeigte eine fabelhafte techniſche Vollendung, die faſt an's Unglaubliche grenzte und dadurch zum Teil den Eindruck des Maſchinellen hervorrief. Toscanini, auswendig dirigierend, betonte beſonders das Konſtruktive der Werke, ohne die melodiſche Linie ſtarr aufzutragen — ſeine „modern-ſachliche“ Auffaſſung der Klaſſiker fiel allgemein auf. Und trotz allem waren die Zuhörer längſt nicht ſo hingeriſſen wie in dem Konzert der Wiener Philharmoniker, deren Leiter Clemens Krauß ſich in Paris große Sympathien erwarb. Wenn auch, im Vergleich mit den Newyorkern, hier die Technik nur auf achtbarer Höhe ſtand, rührte die „europäiſche“ Ausführung mehr die Saiten der menſchlichen Seele. Echt „wieneriſch“ hörte man die Ouvertüre „Figaro's Hochzeit“ vorgetragen, berückend ſchön den „Don-Juan“ von Rich. Strauß. Der Beifall wollte kein Ende nehmen ehe Walzerklänge die Pariſer an die „blaue Donau“ verſetzten. — Die Qualitäten der erwähnten Orcheſter beſitzen faſt vollſtändig die Berliner Philharmoniker, deren Leiter Wilhelm Furtwängler hier Triumphe feierte. Man bewunderte die tiefe Geiſtigkeit der Interpretation, ſowie die fein nüancierte Ausführung, nur konnte man auch dieſes Jahr viel gegen die Wahl der Werke einwenden. Ein bekannter franzöſiſcher Muſikdirektor ſagte mir wörtlich: „Schreiben Sie mal nach dort, man könnte hier ſolchen Import wie Hindemith nicht gebrauchen. Dieſe Art der flachen Maſchinenmuſik hätten wir ſelbſt von unſerem Milhaud und Cie. genug. Man ſoll in Paris mehr Bruckner und Reger bekannt machen, um uns das deutſche Gemüt zu offenbaren.“ Es iſt feſtzuſtellen, daß ſeit 1926 kein deutſcher Dirigent (außer Laber und Nilius) hier Bruckner dirigierte — Brahms wird dagegen von den Franzoſen zur Genüge propagiert. Es berührte eigentümlich, daß Furtwängler zwiſchen einer Haydn-Symphonie und „Leonore III“ das Konzert von Hindemith auf's Programm ſetzte. Schrille Proteſte wurden nach dem Stücke laut, welche ſich keinesfalls gegen die Ausführenden, die ſich ſelber übertrafen, richteten, ſondern nur gegen das Werk als ſolches. Dieſer Mißton hat aber die überaus herzliche Aufnahme der Berliner Gäſte nicht weiter beeinträchtigt. Zwei Konzerte in der überfüllten „Großen Oper“ hinterließen einen nachhaltigen Eindruck.

Anatol v. Roeſſel.

PRAG. Das Prager Deutſche Theater wartete knapp vor Oſtern mit zwei Erſtaufführungen auf: Umberto Giordanos „Der König“ die eine, Felice Lattuadas „Die lächerlichen Zierpuppen“ die andere; letztere war in der deutſchen Übertragung Walter Dahms' ſogar als deutſche Uraufführung anzuſehen. Beide Opern ſind Werke heiteren Stiles, jene Giordanos im märchenmäßigen, die Lattuadas mehr im realen Sinne. Lattuada hatte für ſein Opus ein unverwüſtliches Textbuch (nach Moliere) zur Verfügung, Giordano ein ſchwaches. Die Muſik beider italieniſcher Autoren iſt durchaus eklektiſch und konſervativ im ſchlechten Sinne gehalten, jene Giordanos im beſonderen mehr gekonnt, die Lattuadas primitiver. Trotzdem ging der erfriſchendere Hauch von Lattuadas ſchlichter Buffo-Oper aus. Zu bedauern iſt, daß beide Opernkomponiſten für den Buffoſtil zu dick und undurchſichtig inſtrumentiert haben. Georg Széll brachte die Neuheiten mit ungewöhnlicher rhythmiſcher Lebendigkeit zur Wiedergabe; die Aufnahme der Opern beim Pu-

blikum war schwach. — Außerordentliche künstlerische Eindrücke hinterließen die Gastspiele des Moskauer Kammertheaters unter szenischer Führung Alexander Tairoffs, bei denen unter anderen zwei klassische Operetten Lecoqs zur lebendigsten, wenn auch nicht widerspruchslosen Darstellung gelangten. — Im dritten philharmonischen Konzerte des Prager Deutschen Theaters gelangte unter Georg Szélls Stabführung das neu entdeckte Cellokonzert von Anton Dvořák (Solist Münch-Holland vom Leipziger Gewandhaus-Quartett) zur tschechoslowakischen Uraufführung. — Ein neuer deutscher gemischter Chor, entstanden aus der Vereinigung des Smichower Deutschen Männergesangvereins und des Vokalkörpers der Prager Deutschen Lehrerbildungsanstalt, trat hier unter Prof. Kraus' Leitung zum erstenmale erfolgreich auf den Plan. — Turmhoch über das Niveau der normalen Konzertveranstaltungen erhob sich ein Liederabend des vorbildlichen Münchener Meister- und Kammersängers Paul Bender. — In einem philharmonischen Konzert des Prager Deutschen Theaters gelangte durch Kapellmeister Georg Széll ein Klavierkonzert von dem sudetendeutschen Tonsetzer Fidelio Finke zur Uraufführung. Es gehört der modernen Musikrichtung der „neuen Sachlichkeit" an: Alte Formen mit neuem Inhalt ausgegossen. Die alte Form ist nicht nur in der Dreisätzigkeit gewahrt, sondern auch im formalen Aufbau der einzelnen Sätze selbst, die sogar der „Kadenzen" nicht entraten. Die besten Sätze des Werkes sind die beiden durchaus auf Rhythmus und Bewegung eingestellten Ecksätze, ein grotesker Marsch und ein bizarres Schluß-Rondo, während der langsame, bukolisch gestimmte Mittelsatz ziemlich farblos wirkt. Das begleitende kleine Orchester ist durchaus konzertant behandelt, die Klavierstimme meist in den instrumentalen Part eingeordnet und eigentlich nur in den „Kadenzen" pianistisch ausgenützt. Prof. Franz Langer von der Prager Deutschen Musikakademie spielte das Werk mit brillanter Technik und verblüffender Musikalität. — Die Maifestspiele des Prager Deutschen Theaters brachten an musikalischen Werken: Eine Aufführung der „Meistersinger" Wagners mit Gästen, unter denen aber nur der Wiener Baritonist Rode ganz zu überzeugen vermochte, eine Aufführung des „Don Juan" von Mozart durch ein unter Franz Schalks Leitung stehendes Ensemble der Wiener Staatsoper, die aber ebenfalls nicht restlos zu befriedigen vermochte, und die Prager deutsche Erstaufführung der Oper „Dalibor" von Friedrich Smetana durch die eigenen Kräfte des Prager Deutschen Theaters unter der glänzenden und rhythmisch faszinierenden musikalischen Leitung Georg Szélls. Die szenische Neuausstattung des „Dalibor" hatte als Gast der Berliner Meister der Szene Prof. Emil Pirchan in geschmackvoller, aber teilweise allzu betont slawischer Weise besorgt. — Arturo Toscanini und die New Yorker Philharmonie hatten bei ihrem Prager Konzert einen sensationellen Erfolg. E. J.

WARNSDORF (Böhmen). (Festtage anläßlich der ersten Aufführung von Beethovens „Missa solemnis".) Wie die Aufführung 1830 unter Joh. Vincenz Richter (s. Juliheft S. 569), so war auch ihre Wiederholung zur Hundertjahrfeier in diesem Jahre von langer Hand vorbereitet. So wie damals wurde ein ganzes Jahr lang gearbeitet, geübt und geprobt; die Hauptprobe, die 1830 volle 7 Stunden gewährt hatte, wurde diesmal öffentlich abgehalten und war von zahlreichen Zuhörern besucht. Der Erfolg zeigt, daß der „Warnsdorfer Männergesangverein 1846" die große Aufgabe, die er sich gestellt, glücklich gelöst hat. Von weit und breit waren die Zuhörer herbeigeströmt, auch aus dem Auslande, besonders Deutschland, war starke Beteiligung zu bemerken. Der Zudrang war ein derartiger, daß nach der festlichen Aufführung am 29. Juni noch zwei Wiederholungen, am 30. Juni und am 1. Juli, veranstaltet werden mußten, sodaß insgesamt mindestens 5000 Personen den Aufführungen anwohnten und trotzdem wegen der Überfüllung der großen, wunderbar akustischen Dekanalkirche viele unverrichteter Dinge abziehen mußten. Der Festaufführung am 29. Juni ging eine Feier beim Grabstein J. V. Richters, der dem Haupttor der Kirche gegenüberliegt, voran, wobei der Bürgermeister von Warnsdorf, Carl Richter, der den Ehrenschutz über das ganze Fest übernommen hatte, in glänzender Rede Johann Vincenz Richter und sein Wirken würdigte, eine Gedenktafel an die Jahrhundertfeier enthüllt und Kränze der Stadtgemeinde und des Männergesangvereins niedergelegt wurden. Ein großer Festkommers beschloß die Feier. Die Leitung der Aufführungen, die in in- und ausländischen Zeitungen mit großer Anerkennung vielfach besprochen wurden, war dem Kapellmeister des Warnsdorfer Theaterorchesters Franz Steffen anvertraut, als Solisten wirkten Wiener Künstler, die Konzertsängerinnen Erika Rokyta und Martha Elschnig und die Opernsänger Hugo Sterne und Fred Mer mit, das große Violinsolo im „Benediktus" wurde von der Urenkelin Joh. Vinc. Richters, der Wiener Violinvirtuosin Christa Richter gespielt. Der Warnsdorfer Männergesangverein mit seinem Damenchor war durch ausgewählte Mitglieder benachbarter Chorvereinigungen verstärkt und bildete so einen Gesamtchor von imposanter Wirkung. Eben-

ſo war das Orcheſter (Kapelle Kunſt) durch Muſikfreunde und Berufsmuſiker vergrößert worden, ſodaß Chor und Orcheſter 178 Mitwirkende zählten. Nicht zu vergeſſen iſt auch die volle Anerkennung verdienende Leiſtung des Organiſten, Herrn Johann Grötſchel. Wärmſter Dank aber für die Durchführung der erhebenden Feier gebührt neben der Stadt Warnsdorf und ihrem Bürgermeiſter Herrn Carl Richter, die das ganze Unternehmen großzügig gefördert hatten, vor Allem dem Warnsdorfer Männergeſangverein 1846 und ſeinem energiſchen Obmann, Herrn Profeſſor Ludwig Gerlich, der keine Mühe geſcheut hat, dem Feſte ſeinen glänzenden Verlauf zu ſichern.

E. R.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Wie aus Salzburg gemeldet wird, werden die Opern „Figaro", „Roſenkavalier" und „Fidelio" wieder in das Repertoire der nächſtjährigen Salzburger Feſtſpiele übernommen werden.

Im Wiener Unterrichtsminiſterium fand eine Beſprechung von Vertretern maßgebender Inſtitute und Verbände aus Wien und Salzburg ſtatt, in der grundſätzlich beſchloſſen wurde, im Jahre 1931, in das der 175. Geburtstag und der 140. Todestag von Mozart fallen, das Andenken dieſes Meiſters der Tonkunſt in möglichſt eindrucksvoller Weiſe zu feiern. Die internationale Stiftung „Mozarteum" in Salzburg wird im Beiſein von Vertretern faſt aller muſikaliſchen Stätten Öſterreichs Mozarts gedenken. Die Gedächtnisfeier ſoll zu einem internationalen Feſt der Tonkunſt im Zeichen Mozarts geſtaltet werden.

Aus Anlaß der 75. Wiederkehr der Gründung des Bremer Domchores wird im Herbſt 1931 ein mehrtägiges Bremer Bachfeſt unter Leitung von Muſikdirektor Richard Lieſche veranſtaltet.

Der Uraufführungstag der Beethovenſchen Oper „Fidelio" wird ſich am 21. November zum 125. Male jähren. Die Wiener Staatsoper, wo Beethovens unſterbliches Werk zum erſtenmal in Szene ging, wird dieſen Tag mit einer Feſtaufführung, der eine beſondere Feier vorausgeht, ehren.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Der Verein zur Schaffung einer engliſchen Nationaloper, the Imperial League of Opera, hat trotz eifrigſter Werbetätigkeit die notwendige Abonnentenzahl von 60 000 nicht erreicht, trotzdem der Verein ſich über ganz England erſtreckt. Nach dem ſoeben veröffentlichten Bericht fehlen noch 17 000 Abonnenten. Es iſt daher auch zu erwarten, daß der Plan der Vereinigung vom nächſten Jahr die Covent-Garden-Oper weiterzuführen, ſcheitert.

Vertreter der ſkandinaviſchen Organiſationen der Komponiſten und Muſikverleger haben in Stockholm unter dem Vorſitz des ſchwediſchen Komponiſten Karl Atterberg eine „Nordiſche Union für Rechte der Komponiſten" gegründet. Mitglieder dieſer Union ſind die vier nordiſchen Komponiſtenorganiſationen: Koda (Dänemark), Stim (Schweden), Teoſto (Finnland) und Tono (Norwegen).

Die im Jahre 1928 als Gegenbewegung gegen den Deutſchen Muſikerverband gegründete „Intereſſengemeinſchaft Süddeutſcher Muſiker e. V." hat das „Neue Münchener Tonkünſtler-Orcheſter" gegründet und mit ſeiner Leitung den Kapellmeiſter Franz Adam betraut. Das 60 Mann ſtarke Orcheſter wird Konzertreiſen unternehmen und vor allem junge, aufſtrebende Komponiſten fördern.

Die Robert Schumann-Geſellſchaft (Zwickau) veröffentlicht in ihren Mitteilungen Nr. 10 einen Bericht über die Jahresverſammlung vom 1. Juni 1930, ferner die Rede des Oberbürgermeiſters bei der 10-Jahr-Feier, der ganz beſonders hervorhob, daß das Schumann-Muſeum zu einer Zentralſtätte der Schumann-Forſchung geworden iſt.

Anläßlich des Internationalen Muſikfeſtes in Venedig fand auch eine Zuſammenkunft der Associazione dei Musicologi ſtatt, bei der der bisherige Präſident Prof. Guido Gaſperini-Neapel wiederum als Präſident gewählt wurde. U. a. wurde in dieſer Sitzung der Neudruck von Paiſiellos Oper „Socrate imaginari" beſchloſſen.

In Prag fand in den Tagen vom 19. bis 23. September ein internationaler Kritikerkongreß ſtatt, deſſen Hauptaufgabe die Beſchlußfaſſung über die Bildung einer Internationalen Kritiker-Vereinigung war. Die Beteiligung an dem Kongreſſe war ungewöhnlich zahlreich; es waren Kritiker aus faſt allen europäiſchen Ländern erſchienen. Deutſchland war durch Kritikerabordnungen der bedeutendſten Kunſtzentren im Präſidium des Kongreſſes durch Dr. Emil Faktor (Berlin) vertreten. Das Programm des Kongreſſes umfaßte außer den eigentlichen Arbeiten betreffend die Organiſation und Statuten auch eine Reihe intereſſanter Vorträge, die der Öffentlichkeit zugänglich waren und einem Gedanken- und Meinungsaustauſch dienen ſollten. Den Vorſitz bei den Hauptverhandlungen führte der engliſche Kritiker Dunton L. Green. Als Hauptergebnis des Kongreſſes iſt die endgültige Konſtituierung der „Internationalen Kritiker-Kon-

föderation" zu betrachten, deren ständiger Sitz in Paris sein wird. Zum Generalsekretär der Föderation wurde der Musikkritiker Stan Golestan gewählt. Eine Sonderkommission hatte die Statuten entworfen, die einstimmig angenommen wurden. Es wurden auch mehrere Resolutionen verfaßt; eine verlangt die Gleichstellung der Rundfunk-, Schallplatten- und Tonfilm-Kritiker mit den Kritikern der übrigen Kunstgebiete, eine andere wichtige Resolution die Gewährleistung der Freiheit der Kritik in allen Ländern, Regelung der sozialen und Arbeitsverhältnisse der Kritiker und Einsetzung eines obligatorischen Schiedsgerichtes für die Schlichtung von Konflikten zwischen Kritikern und Kritisierten sowie Maßnahmen gegen den Mißbrauch der Kritik zu Geschäfts- und Reklamezwecken. Die Abhaltung des nächsten Kongresses wurde für das Jahr 1931 in Wien beschlossen. — Zu Ehren der Kongreßteilnehmer hatten die tschechischen und das deutsche Theater Festvorstellungen veranstaltet und die Prager Tschechische Philharmonie ein Festkonzert ins Werk gesetzt; Routs und Empfänge fanden bei der deutschen Gesandtschaft, beim Bürgermeister von Prag und beim tschechoslowakischen Außenministerium statt. E. J.

KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Die Tagung „Stimme und Sprache", die ursprünglich für die Zeit vom 20.—23. Oktober 1930 geplant war, findet vom 24. bis 27. November 1930 in Berlin statt. Der Arbeitsplan zerfällt in öffentliche Gesamtsitzungen und Einzelberatungen für die Gruppen: Musikerziehung, Sprecherziehung, Taubstummenbildung, Sprachheilkunde. — Anmeldung durch das „Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht".

Die Musikabteilung des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht gibt für das kommende Winterhalbjahr wieder ein Verzeichnis aller musikpädagogischen Tagungen und Lehrgänge, Singwochen und Freizeiten heraus, die von den verschiedensten privaten und öffentlichen Stellen in ganz Deutschland veranstaltet werden. Es ist gegen Voreinsendung von 15 Pf. in Briefmarken durch das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Berlin W 35, Potsdamerstr. 120 zu beziehen.

Gedächtnisfeier des Sternschen Konservatoriums. Zwei Angehörige des Sternschen Konservatoriums und zugleich hochverdiente Persönlichkeiten des allgemeinen Musiklebens sind kürzlich aus dem Leben geschieden: Der Direktor der Anstalt, Prof. Alexander von Fielitz, und Prof. Dr. h. c. Wilhelm Klatte. Ihnen zu Ehren veranstaltete das Konservatorium eine Gedächtnisfeier im Beethovensaal. Nach dem Vorspiel zum dritten Akt der „Meistersinger", ausgeführt vom Institutsorchester, ergriff der jetzige Direktor, Prof. Dr. Paul Graener, das Wort und wies auf die Unsterblichkeit ihres Lebenswerkes hin, das sich in der Zukunft noch fruchtbringend für weitere Generationen auswirken wird. Das Gefühl der Trauer trete angesichts der unveränderten Lebenskraft ihrer Schöpfungen in den Hintergrund und verwandle sich in Liebe, Dank und Freude. Susanne Holländer sang einige zarte, volkstümlich empfundene Weisen von A. v. Fielitz, und Frieda Kwast-Hodapp brachte mit vollkommenem Vortrag unter Orchesterleitung von Paul Graener Beethovens c-moll-Konzert zu Gehör. Das Publikum verharrte angesichts des geschmückten Podiums, auf dem die Bilder der Verstorbenen aufgestellt waren, in stiller Ergriffenheit. Dr. Fritz Stege.

Das Ziskoven-Konservatorium in Bonn (Direktion: G. Gumprecht und Frau A. Gumprecht-Ziskoven) feierte am 25. Oktober ds. Js. sein 25jähriges Bestehen. Das Konservatorium hat aus Anlaß seines Jubiläums ein Schülerkonzert unter Mitwirkung des Bonner städt. Orchesters und einen Abend für die Bonner Jugend unter dem Motto „Im Kinderland" veranstaltet. Mit Rücksicht auf allgemeine schlechte Wirtschaftslage wurde von einer größeren Feier abgesehen. Statt dessen wird die Leitung des Konservatoriums gemeinschaftlich mit den Lehrern und Freunden der Anstalt eine Hilfskasse ins Leben rufen, aus der den Mitgliedern des Lehrkörpers in Krankheits- und Notfällen Beihilfen gezahlt werden sollen. — Dieses Vorbild verdient Nachahmung.

Das Musik-Seminar der Stadt Freiburg i. Br. ist mit Vorträgen und Musikaufführungen feierlich eröffnet worden.

Das Rektorat der Wiener Musikakademie hat den Auftrag, bis zum Ende dieses Jahres dem österreichischen Unterrichtsministerium eine neue Organisation der Musikakademie unter der Leitung des Hochschulrektors vorzuschlagen.

Landeskonservatorium der Musik zu Leipzig. Der 90. Psalm — das neueste große Werk von Kurt Thomas, Lehrer am Landeskonservatorium Leipzig, erlebt am 28. Oktober unter Prof. Alfred Sittard in Hamburg seine Uraufführung. Anfang November gelangt unter Leitung von Eugen Jochum in Duisburg die Sinfonie Nr. 2, E dur von Günter Raphael, gleichfalls Lehrer am Landeskonservatorium, zur Uraufführung. Vom selben Komponisten gelangen zur Uraufführung eine Triosonate für Orgel in Hamburg, sowie ein „Prälu-

dium und Fuge" für Orgel im Berliner Dom mit Walter Fischer an der Orgel.

Die neugegründete Musikschule der Stadt Freiburg versendet ihre Satzungen mit Stundenplan, aus welch letzterem zu entnehmen ist, daß neben dem Leiter Julius Weismann, der zugleich die Meisterklasse und eine Kompositionsklasse führt, noch Dr. Erich Doflein (Musiktheorie und Pädagogik), Ernst Koller (Orgelklasse, Musiktheorie, Gehörbildung) und Dr. Erich Katz (Musikgeschichte, Musiktheorie) als Lehrer wirken.

KIRCHE UND SCHULE.

Frage! In der Septembernummer der „ZFM." wurde berichtet, daß zwischen den Freistaaten Preußen und Thüringen eine Regelung stattgefunden habe, wonach die dort staatlich abgelegten Musiklehrerprüfungen nunmehr in beiden Staaten Gültigkeit hätten. Und wie steht es in Sachsen? Zahlreiche Damen und Herren aus Preußen, die im Sommer am Leipziger Landeskonservatorium die Prüfung ablegten, mußten die Erfahrung machen, daß sie in Preußen nicht anerkannt wurde. Auch ein lehrreicher Beitrag zur Privatmusiklehrer-Frage. Wie steht es damit? Sind bereits Verhandlungen im Gange und bald zum Abschluß reif? B.

Am 20. September fand in der St. Jakobskirche zu Oettingen (Bayern) eine Geistliche Abendmusik statt, bei der Herbert Steinmeyer-Erlangen (Orgel) und Frl. Elisabeth Leibig-Erlangen (Mezzosopran) Werke von J. S. Bach, Elias Oechsler und Max Reger zum Vortrag brachten.

Der Badische Kammerchor Karlsruhe unter Leitung des Hochschuldirektors Franz Philipp wurde eingeladen, beim ersten Fest der Internationalen Gesellschaft für Erneuerung Katholischer Kirchenmusik in Frankfurt mitzuwirken. Er hat dort ein Studienkonzert im Großen Saal des Saalbaues am 24. Oktober a-cappella-Werke von Ernst Pepping, Robert Herberigs (Frankreich), Hans Gebhard, Kaspar Roeseling, Ildebrando Pizzetti (Italien), J. N. David (Österreich) zur Aufführung (meist Uraufführungen) gebracht.

Joh. Seb. Bachs vorletztes Werk: „Das musikalische Opfer" ist soeben für den praktischen Gebrauch in einer Neuordnung und Instrumentierung von dem Bachforscher und Musiktheoretiker Erhard Krieger bearbeitet und der Bach-Stadt Mühlhausen i. Thür. gewidmet worden. Die Uraufführung findet daselbst im 28. Kirchenkonzert der Organistin Frieda Mickel-Suck unter Mitwirkung des städt. Orchesters am 30. Nov. 1930 in der St. Nicolaikirche unter der Leitung von Erhard Krieger statt.

Der „Verein zur Pflege der Kirchenmusik in der Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche" in Berlin (musikalische Leitung: Prof. Fritz Heitmann) bietet im kommenden Winter auf der Orgel erstmalig eine vollständige Wiedergabe des „dritten Teiles der Klavierübung" von Joh. Seb. Bach, ferner einen Händel-Mozart-Abend mit Orgelkonzerten von Händel und Sonaten für Orgel und Streichinstrumente von Mozart. Im Rahmen des Festgottesdienstes des im Herbst in Berlin stattfindenden Schützfestes der „Neuen Schützgesellschaft" werden Kyrie, Gloria und Credo aus der deutschen Messe, das geistliche Konzert vom Schalksknecht sowie die Choralkanzone „Nun lob' mein' Seele den Herren" für Doppelchor und Orchester von Heinrich Schütz zur Aufführung gelangen. Der a-capella-Chormusik sind Abendmusiken und liturgische Feiern am Bußtag, Totensonntag, Heilig-Abend, Sylvester und Karfreitag gewidmet. Am Volkstrauertag 1931 ist eine Bachkantaten-Aufführung vorgesehen, am 1. Pfingsttag wird im Rahmen des Hauptgottesdienstes neben liturgischen Sätzen von Schütz die Bachkantate „O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe" erklingen.

Gelegentlich der Calderon-Festspiele in Ratibor gelangten durch den Cäcilienverein unter Franz Strehler Werke von Händel, Viadana, Johann Heinrich Rolle und Kromolicki zur Aufführung.

Der Kirchenchor zu Erfurt widmete eine Wochenschlußfeier unter Leitung von Organist Ernst Seydlitz ausschließlich Werken von Reinhold Lichey und brachte dabei u. a. die Phantasie und Fuge B-moll für Orgel, 2 Stücke für Violine und Orgel, 2 Lieder für Sopran, Tenor und Orgel, den Psalm 13 und „Herr höre mein Gebet" für gemischten Chor à cappella und die Kantate „Blicke auf zu den Bergen" für Solo, Chor, Solo-Violine und Orgel zur Aufführung.

Der Hamburger Organist Friedrich Brinkmann, ein Schüler von Professor Dr. D. Straube, wurde vom Hamburger Kirchenrat zum Orgelbausachverständigen der Hamburgischen Landeskirche berufen.

PERSÖNLICHES

Ganz unerwartet hat Bruno Kittel die Leitung des Berliner Hochschulchors niedergelegt, die er gemeinsam mit O. Klemperer als Nachfolger von Siegfried Ochs innehatte. Als Grund wird die Unannehmbarkeit eines neuen, Kittel vorgelegten Kontraktes angegeben. Einzelne Berliner Blätter lassen in ihren Kommentaren politische Hintergründe vermuten.

Zum Dirigenten des Prager Deutschen Singvereins und Prager Deutschen Männergesangvereins wurde Dr. Swoboda gewählt. E. J.

Der Konzertsänger Paul Lohmann, der auch als Pädagoge durch seine Gesangskurse bekannt geworden ist, ist von Leipzig nach Berlin-Potsdam übergesiedelt.

Der Heldenbariton Asger Stig, ein Schüler der Gesangspädagogin Edith Lukaschik, wurde für diese Saison an das Süd-Ostpreußische Landestheater in Allenstein verpflichtet, wo er erstmalig den Wanderer in „Siegfried“ singt.

Kammersängerin Grete Nikisch gibt ihre Bühnentätigkeit auf und scheidet aus dem Verbande der Dresdener Staatsoper aus.

Der städtische GMD. in Bonn, F. Max Anton, wurde am 1. Oktober in den Ruhestand versetzt, und zwar aus Gesundheitsrücksichten, die ihm das Dirigieren nicht gestatten. F. M. Anton ist 1877 in Eisleben geboren, war zuerst in M.-Gladbach-Rheidt und Osnabrück tätig und wurde 1922 als Nachfolger von Grüters nach Bonn berufen.

Der Kammervirtuose bei der musikalischen Kapelle des Sächsischen Staatstheaters und Lehrer für Kontrabaß an der Orchesterschule der Sächsischen Staatskapelle in Dresden Karl Witter ist zum Studienrat am Bayerischen Staatskonservatorium der Musik in Würzburg berufen worden.

Prof. Charles Bünte beging das Jubiläum 25-jähriger pädagogischer Tätigkeit an der Berliner Musikhochschule.

Das Thüringische Staatsministerium hat den Vertrag mit dem derzeitigen Kapellmeister der Meininger Landeskapelle, Herrn Heinz Bongartz, nicht wieder erneuert. An seine Stelle tritt der bisherige Leiter der Gothaer Landeskapelle, Herr Hans Trinius. Die Gothaer Landeskapelle ist infolge Fusion des Gothaer Landestheaters mit dem Altenburger Landestheater aufgelöst worden. O. G.

Die durch das Ableben des ersten Kapellmeisters an der Chemnitzer Oper, Dr. A. Wolf, freigewordene Stelle wird mit dem derzeitigen zweiten Kapellmeister Martin Egelkraut besetzt. An dessen Stelle wählte man den bisherigen ersten Kapellmeister von der Krolloper Berlin, Fritz Kitzinger.

Der Düsseldorfer Violinist Hans Dünschede ist als erster Konzertmeister an die Dresdner Philharmonie berufen worden.

Als Nachfolger des an die Städtische Oper (Berlin) berufenen GMD. Paul Breisach ist Kapellmeister Adolf Kienzl vom Breslauer Opernhaus an das Mainzer Stadttheater verpflichtet worden. Kienzl, der vor Breslau in Bremen und Prag wirkte, wird nur einen Teil der städtischen Symphoniekonzerte leiten, während die übrigen von GMD. Bongartz aus Bad Nauheim, GMD. Breisach aus Berlin und Kapellmeister Berthold (Mainz) dirigiert werden.

Arnold Ebel wurde anstelle von Prof. Dr. Wilhelm Klatte als außerordentlicher Lehrer an die Staatliche Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin berufen.

Geburtstage:

Clemens Schmalstich, der beliebte Unterhaltungskomponist und ehemalige Orchesterdirigent jetzt bei der „Electrola“-Schallplatten-Gesellschaft tätig, wurde 50 Jahre alt.

In aller Stille feierte Prof. Felix Woyrsch, der Altonaer Tonsetzer, seinen 70. Geburtstag. Woyrsch zählt zu denjenigen Komponisten, die bei weitem nicht die ihnen gebührende Anerkennung gefunden haben. Der Jubilar ist neben wertvoller Kammermusik vor allem durch seine großen Oratorien „Da Jesus auf Erden ging“ und den „Totentanz“ bekannt geworden. Wir verweisen auf die warmherzigen Worte, die Prof. H. J. Moser dem Jubilar in Heft VI, S. 473, widmete.

Fünfzig Jahre alt wurde James Simon, Komponist, Pianist und Musikschriftsteller, Schüler von Conrad Anforge und Max Bruch, der auch als Pädagoge zwölf Jahre hindurch am Klindworth-Scharwenka-Konservatorium tätig war.

Am 25. September feierte Prof. Dr. Johannes Merkel, bis zu seiner Pensionierung vor zwei Jahren Lehrer für Klavierspiel und Musiktheorie am Leipziger Konservatorium, in voller Rüstigkeit seinen 70. Geburtstag. 30 Jahre hat der Jubilar dem Institut in seltener Pflichterfüllung gedient, ungezählten Schülern ein sicherer, auf Gründlichkeit dringender Lehrer, denen er durch sein „Kurzgefaßtes Lehrbuch der Harmonie“ noch im besonderen an die Hand ging. Schüler vor allem Reineckes, genoß er auch den Unterricht Liszts und manche unserer Leser werden sich seines reizvollen Artikels im Februarheft des letzten Jahrgangs „Meine Erinnerungen an Franz Liszt“ mit Vergnügen erinnern. Tatsächlich muß Merkel einst ein ausgezeichneter Pianist gewesen sein, wie er denn auch gerade am Anfang seiner Laufbahn ausgedehnte Konzertreisen gemacht hat. Warum er diese aufsteckte, erzählt er in dem genannten Aufsatz selbst. Zu seinen Schülern gehört u. a. der Münchener Pianist Grundeis. Auch als Komponist, wo er durchaus dem Leipziger Kreis angehörte, hat sich Merkel betätigt.

Todesfälle:

† Erich Hanfstaengl, der bekannte und einst sehr geschätzte Düsseldorfer Opernsänger, auf

der Fahrt von seinem Sommeraufenthalt am Achensee nach München an einem Schlaganfall. Mit ihm ist ein hervorragender Gesangskünstler, im Konzertsaal wie auf der Bühne gleicherweise sattelfest, dahingegangen. Als großer Stimmtechniker und geistvoller Gestalter beherrschte er das Mozartsche Parlando wie den kühnen dramatischen Wurf Wagnerscher Gestalten mit überlegener Meisterschaft. Er lebt bei den Düsseldorfer Opernfreunden noch in bester Erinnerung. S.

† Hans Bußmeyer, der von 1904 bis 1919 Direktor der Akademie der Tonkunst in München war, im Alter von 77 Jahren auf seinem Landsitz Pöcking bei Starnberg. Er war Schüler von Liszt und hatte als Lehrer für Klavierspiel in München einen großen Namen.

† der französische Tenorist Valentin Jaume in Arles. Jaume ist nur 53 Jahre alt geworden. Er war lange der gefeierte Heldentenor der Großen Oper in Paris und besonders berühmt als Wilhelm Tell in der Oper Puccinis.

† in Berlin der holländische Komponist Willem de Haan kurz vor seinem 81. Geburtstag. Er war seit 1876 in Darmstadt als Chorleiter und Hofkapellmeister tätig. Seiner Feder verdanken wir Chorwerke, zwei Opern, Lieder und Klavierstücke.

† in Padua der Komponist und Dirigent Riccardo Drigo im Alter von 84 Jahren, der als langjähriger Leiter des Kaiserlich Russischen Hoftheaters in Petersburg einen Namen in der musikalischen Welt der Vorkriegszeit besaß. Der letzte russische Hofkapellmeister, der sich nach dem Kriege in seine Heimat zurückzog, ist auch als Komponist einer Oper „Don Pedro“ (1868), des Balletts „Le porte-bonheur“ und des erst kürzlich vollendeten Einakters „Die weiße Nelke“ hervorgetreten. f. r.

† der Rektor der Göttinger Universität, Professor Dr. Friedrich Ludwig. Der Verstorbene, der im 58. Lebensjahre stand, hatte den Lehrstuhl für Musikgeschichte inne. Er erlag einem Herzleiden.

BÜHNE.

Intendant Dr. Hans Schüler hat für das Opernhaus Königsberg i. Pr. die Uraufführung der heiteren Oper „Der tolle Kapellmeister“ von Benno Bardi mit Benutzung von Reinhard Keiser'scher Melodien erworben. Das Werk wird unter der musikalischen Leitung von Operndirektor Werner Ludwig und unter der szenischen von Intendant Dr. Hans Schüler im Januar erstmalig in Szene gehen.

Das Stadttheater Kaiserslautern, die einzige Pfälzische Opernbühne, eröffnete seine neue Spielzeit mit einer Neueinstudierung der „Meistersinger“ (musikalische Leitung: Operndirektor Dr. Fritz Cecerle, szenische Leitung Kammersänger Alois Hadwiger). Weiterhin sollen folgen eine Neueinstudierung von „Mignon“, Weinbergers „Geliebte Stimme“, Rymski-Korsakoffs „Zar Iwan der Schreckliche“, Dressel „Armer Columbus“ und Janaceks „Jenufa“. (Weinberger und Janacecк dürften wohl als tschechische Komponisten nunmehr auch in Kaiserslautern zurückgestellt werden bis sich die Tschechen in ihrem Verhalten gegenüber der deutschen Kunst eines Besseren besinnen. B.)

Am 3. Okt. fand am Dresdner Staatstheater die Uraufführung des neuen Einakters „Vom Fischer und seiner Frau“ von dem bekannten Schweizer Komponisten Othmar Schoeck statt. Der Stoff des Werkes ist aus Grimms Märchen entnommen. Gleichzeitig erfolgte die Dresdner Erstaufführung von Schoecks Komischer Oper „Don Ranudo“, die zu den schönsten und musikalisch wertvollsten Schöpfungen auf dem Gebiete der heiteren Musikdramatik gehört und bereits in Basel, Bern, Königsberg, Stuttgart und Zürich in Szene ging.

Das Landestheater in Schneidemühl, das als Grenztheater wichtige kulturelle Aufgaben zu erfüllen hat, bringt in Erweiterung seines erst vor einem Jahre begonnenen Opernrepertoires Verdis „Aida“ und d'Alberts „Tiefland“. Bedauerlich, daß sich die erwarteten Kassen-Erfolge nur unter Zuhilfenahme von Ausländern erzielen lassen.

Das Barmer Stadttheater kann in diesen Tagen auf ein fünfundzwanzigjähriges Bestehen zurückblicken. Aus diesem Anlaß finden Festaufführungen der „Meistersinger“, des „Freischütz“ und des Schillerschen „Tell“ statt.

Das Defizit der österreichischen Staatstheater in Wien betrug im abgelaufenen Spieljahr 5 129 000 Schilling.

Das Scalatheater in Mailand bringt in der bevorstehenden Spielzeit die neue einaktige Oper „Die Nacht Zoraides“ von Italo Montemezzi zur Uraufführung, deren Libretto Mario Ghisalberti verfaßt hat. Das Stück spielt im Reiche der Inkas in Peru kurz nach der Eroberung durch die Spanier (1440) und schildert den Konflikt zwischen der Freiheitsliebe der besiegten Inkafürstin Zoraide und der Liebesleidenschaft des spanischen Eroberers Pedreto, der anderweitig gebunden ist: ein nicht eben neues Thema! — Neben H. Wolf-Ferraris „Verschlagener Witwe“, die gleichzeitig auf dem Spielplan der römischen Opernbühne erscheint (siehe auch München!), sind zwei neue Ballette in Aussicht genommen. Victor De Sabatas, des Scalakapellmeisters, Tanzfabel „Tausendundeinenacht“ in 7 Bildern, nach der Handlung von Giuseppe Adami, war schon im Vorjahre angekündigt. Neu dagegen ist Mario Castelnuovo-

Tedesco's „Bacchus in der Toskana". Das Werk ist nicht als ein Ballett anzusprechen. Es handelt sich vielmehr um eine musikalische Ausdeutung des gleichnamigen Dithyrambus des Florentiner Dichtergelehrten Francesco Redi (1626—1697) für Soli, Chor und Orchester mit pantomimischer Gestaltung der Szene, die durch Einbeziehung des Redi'schen Fragments: „Die leidende Ariadne" erweitert wird. Dr. Fritz Rose.

Dohnanyi's komische Oper „Der Tenor" wurde im Nürnberger Opernhaus bei seiner Wiederaufnahme mit stürmischem Beifall begrüßt. Bekanntlich wurde das Werk vor 2 Jahren in Nürnberg uraufgeführt.

W. A. Mozarts 1928 von Ludwig Seitz im Steiermärkischen Musikvereinsarchiv zu Graz aufgefundenes Ballett, erscheint nun im Verlage von Fritz Schuberth jun. in Leipzig mit neuem Buche, welches die Originalmusik Mozarts völlig wahrt unter dem Titel „Die Liebesprobe oder Chun-Kang, die treue Tänzerin". Ballettpantomime nach einer koreanischen Legende in 1 Akt (5 Bildern) von Roderich Mojsisovics. Die Uraufführung findet im November d. J. im badischen Landestheater zu Karlsruhe statt und wird von Harald Josef Fürstenau, dem Ballettmeister der bad. Oper, einstudiert.

Im Duisburger Haus der Vereinigten Stadttheater Duisburg-Bochum fand die Erstaufführung von Charpentiers Musikroman „Louise" unter der Spielleitung von Karl Siebold und der musikalischen Leitung von Wilhelm Grümmer und mit den Bühnenbildern von Johannes Schröder statt.

Im Laufe des kommenden Winters wird im Kölner Opernhaus eine Reihe von französischen Vorstellungen in Szene gehen, wobei Mitglieder der Pariser Oper und der Komischen Oper mitwirken. Als erstes Werk wird „Carmen" gespielt.

Infolge des Scheiterns der Verhandlungen über ein Austauschgastspiel der Wiener Staatsoper mit der Mailänder Scala sind z. Zt. auf Initiative Wiens hin Verhandlungen im Gange über ein Austauschgastspiel der Opern Berlin und Wien. Vorgesehen sind dabei mehrwöchige Ensemblegastspiele.

In der Erfurter Oper sind für die nächste Zeit die Erstaufführungen von Walter Braunfels „Don Gil von den grünen Hosen" unter der musikalischen Leitung von Hans Waldemar Steinhardt und der szenischen von Manfred Schott, Verdis „Simone Boccanegra" unter der musikalischen Leitung von Generalmusikdirektor Franz Jung und der szenischen von Theo Dörich, sowie die beiden Einakter „Der arme Matrose" von Milhaud und „Angelique" von Ibert vorgesehen.

Die General-Intendanz des Stadttheaters Nürnberg teilt mit, daß das Abonnement in beiden städtischen Theatern erfreulicherweise, dank der regen Anteilnahme des Publikums, außerordentlich zugenommen hat. In der Oper hat es sich um mehr als das Eineinhalbfache gegenüber dem bisherigen Stand vermehrt.

Die Mailänder Scala eröffnet ihre Spielzeit am 7. Dezember mit Verdi's „Lombardi" unter Regie von Dr. Lothar Wallerstein (Wien).

KONZERTPODIUM.

Der pfälzische Komponist Hilarius Hautz, der sich durch sein Konzertieren mit prominenten Vertretern der Kunst, durch zahlreiche Klavierabende und Orchesterkonzerte, zuletzt in Saarbrücken, Ludwigshafen, Würzburg und Nürnberg und durch sein öfteres Auftreten am Stuttgarter und Münchener Rundfunk schon einen klangvollen Namen erworben hat, wird in der kommenden Saison mit klassischen und modernen Programmen u. a. in Saarbrücken, Kaiserslautern, Speyer und Karlsruhe spielen.

Die Programme der Städtischen Sinfoniekonzerte in Hannover bringen an Erstaufführungen u. a.: Hermann Unger: Konzert für Orchester, Arnold Schönberg: Kammersinfonie, Kurt Thomas: Serenade, Hans Redlich: Apostelgesänge, Max Trapp: Sinfonie Nr. 4, Bernhard Sekles: Sinfonie Nr. 1, Josef Marx: Klavierkonzert Nr. 2.

Der Violoncellist Hermann Busch ist an Grümers Stelle in das Busch-Quartett eingetreten. Das Quartett wurde u. a. von den Konzertgesellschaften in Basel, Zürich, Turin und Mailand aufgefordert, im kommenden Winter sämtliche Quartette von Beethoven zu spielen. In den beiden letzteren Städten schon zum zweitenmal.

Für die diesjährigen zwölf Sinfoniekonzerte der Dresdner Staatskapelle wurde Hans Pfitzner als Gastdirigent des zweiten Konzertes verpflichtet. Die Vor-Programme bieten bemerkenswerterweise nur klassische Werke. Pfitzner ist u. a. mit der Chorfantasie „Das dunkle Reich" vertreten.

Bevorstehende Erstaufführungen der Kölner Gürzenich-Konzerte: Pfitzner: „Das dunkle Reich"„ Strawinsky: „Chant du Rossignol", R. Mendelberg: „Weinlese" f. Solo, Chor, Orchester, Respighi: „Feste Romane", Van Gilse: „Tanzskizzen" f. Kl. u. Orch., Mussorgsky-Ravel: „Bilder einer Ausstellung", H. Stölzel: Konzert für zwei Trompetenchöre, Waltershausen: Lustspiel-Ouvertüre, Chausson: „Poème", Ravel: „Bolero", Kaminski: Werk für Streichorchester.

Die Zahl der Abonnementskonzerte in Remscheid ist auf sechs herabgesetzt. Die Programme berücksichtigen nur klassische und romantische Li-

teratur und die gegenwärtige so weit, als sie Allgemeingut geworden ist. Das gegenwärtige Musikschaffen wird in eigenen Abenden des Städtischen Orchesters, die nur der modernen Musik gewidmet sind, berücksichtigt. Der Eintritt zu diesen Veranstaltungen ist für jeden frei. An Aufführungen neuer Werke sind vorgesehen: Reger: „Einsiedler" und Mozart-Variationen; Hans Wedig: Suite für Orchester; Hermann Wunsch „Klavierkonzert mit Kammerorchester; Hermann Schröder: Orchestersuite; Hindemith: Klavierkonzert op. 36; Strawinsky: „Ragtime"; Herz: Stefan-George-Gesänge.

F. Weingartners 6. Symphonie („La Tragica") kommt in Solothurn im 1. Symphoniekonzert dieser Saison unter Leitung von Erich Schild zur Aufführung.

Irene Koch und Johannes Reichert, z. Zt. die am besten aufeinander eingespielten Pianisten an zwei Klavieren, spielten in ihrem letzten Teplitzer Konzert u. a. auch die wertvollen Variationen über ein eigenes Thema op. 61 von Wilhelm Berger, des viel zu wenig gewürdigten Komponisten. An Bearbeitungen standen u. a. auf dem Programm: Bachs Orgelpräludium und Fuge D-dur in der eben erschienenen, ganz vortrefflichen Bearbeitung von Otto Singer, Cyrill Scotts Sinfonische Tänze Nr. 1, bearbeitet von P. Grainger, sowie der Fledermaus-Walzer, der — zum ersten Male — eine sprühende zweiklavierige Bearbeitung durch J. Reichert gefunden hat. Die Bearbeitungen der Werke von Bach und J. Strauß sind im Steingräberverlag erschienen.

Kurt Thomas' „Markus-Passion" erlebt in diesem Winter ihre 150. Aufführung. Des gleichen Komponisten a-cappella-Messe erreichte bisher eine Zahl von über 70, der 137. Psalm 60 Aufführungen; die Orchester-Serenade op. 10 kam in über 60 Städten des In- und Auslandes zu Gehör.

Roderich v. Mojsisovics „Weihnachtskantilene,' (Matthias Claudius; Verlag Steingräber, Leipzig) gelangt diesen Winter u. a. durch die Grazer Akademische Sängerschaft „Gothia" — zum zweitenmal durch diese Körperschaft — unter Prof. Rudolf R. von Weis-Ostborn zur Aufführung.

Am 27. Sept. wurde in der Grenzstadt Flensburg das „Deutsche Haus" eingeweiht. Nachdem die Vertreter von Staat und Stadt geredet hatten, wurden die Alt-Rhapsodie von Brahms (Solist Kammersängerin Emmi Leisner) und Beethovens Neunte unter Leitung von dem städt. Musikdirektor Kurt Barth mit dem städt. Orchester, den Solisten: Valerie Brohm-Voß, Marg. Janda, Paul Kötter, Fred Driffen und einem Festchor von 200 Personen mit starkem Erfolg und sehr klangschön aufgeführt.

Die diesjährigen zwölf Sinfoniekonzerte der Dresdner Staatskapelle unter GMD. Fritz Busch kündigen folgende Werke an: Beethoven: 8. Sinfonie in F-dur, 9. Sinfonie; Bruckner: 3. Sinfonie in d-moll; Bach: Kantate für Sopran und Baß mit Orchester „Mer hahn en neue Oberkeet"; Brahms: Konzert für Violine und Violoncello mit Orchester; Cornelius: Ouvertüre zu „Der Cid"; Dvořák: Husitzka-Ouvertüre; Dukas: „Der Zauberlehrling", Scherzo nach einer Ballade von Goethe; Gál: Ballettsuite; Haydn: Sinfonie in C-dur; Händel: Concerto grosso; E. T. A. Hoffmann: Ouvertüre zu „Undine"; Kodaly: Marosszéker Tänze; Mozart: Konzert für Violine mit Orchester in A-dur, Sinfonie in g-moll (Köch. Verz. 550), Klarinetten-Konzert (Köch. Verz. 626), Sinfonie in C-dur (Jupiter) (Köch. Verz. 551); Mendelssohn-Bartholdy: Italienische Sinfonie in A-dur; Pfitzner (unter Leitung des Komponisten): Vorspiel zu „Fest auf Solhaug", Gesänge für Bariton mit Orchester, Trauermarsch und Minneleides Abschied aus „Die Rose vom Liebesgarten", „Das dunkle Reich", eine Chorfantasie mit Orchester, Orgel, Sopran- und Baritonsolo; Purcell: Suite für Streichorchester und Cembalo; Reger: Variationen über ein lustiges Thema von Adam Hiller; Rameau: Szenen aus der Oper „Hippolyte und Aricie" für Soli, Chor und Orchester; Schumann, Robert: „Manfred", dramatische Dichtung von Byron für Soli, Chor und Orchester, 8 Frauenchöre, instrumentiert und mit Zwischenspielen versehen von Hans Pfitzner, Klavierkonzert in a-moll; Schumann, Georg: „Gestern Abend war Vetter Michel da", Humoreske in Variationenform unter Leitung des Komponisten; Heinr. Schütz: Gemischte Chöre; Strauß, Richard: Sinfonia domestica; Stölzel: Konzert für zwei Orchester; Tschaikowski: Klavierkonzert in B-moll; Wagner: Siegfried-Idyll; Weber: Konzertstück in f-moll für Klavier und Orchester. — Für die Konzerte wurden als Solisten verpflichtet: Claire Born, Ernst Berger, Julia Bächer-Nessy, Kurt Böhme, Adolf und Hermann Busch, Alfred Hoehn, Francis Koene, Alfred Paulus, Arthur Schnabel, Karl Schütte, Ludwig und Anna Wüllner. Der Männer- und Frauenchor des Dresdner Lehrergesangvereins hat sich für die Ausführung der gemischten Chöre freundlichst zur Verfügung gestellt.

In der Hamburger Philharmonie (Dr. Karl Muck und Eugen Papst) gelangen in der ersten Hälfte der Spielzeit u. a. zur Aufführung: Mahler: Zweite Symphonie und „Das Lied von der Erde", Bruckner: 6. und 7. Symphonie, Strauß: Symphonia domestica und „Aus Italien", Graener: „Die Flöte

GUTE WEIHNACHTSMUSIK

Klassische Weihnachtsstücke für Klavier zu 2 Händen

Gesammelt und bearbeitet von Domorganist Wilh. Stahl, Lübeck.

Leicht bis mittelschwer. Ed.-Nr. 2241. Mk. 2.—

Hierzu Ergänzungsstimmen: Violine I/II und Violoncello. Ed.-Nr. 2241 a, b, c à Mk. —.50

Inhalt:

1. **Buxtehude.** „Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich." 2. **Buxtehude.** „Ein Kind geborn zu Bethlehem" (Puer natus in Bethlehem). 3. **Pachelbel.** „Vom Himmel hoch, da komm ich her." 4. **Corelli.** Pastorale aus dem Concerto grosso, Op. 6, Nr. 8, (Fatto per la notte di Natale). 5. **J. Gottfr. Walther.** „Gelobet seist du, Jesu Christ." 6. **J. Gottfr. Walther.** „Lobt Gott, ihr Christen allzugleich." 7. **J. Gottfr. Walther.** „Vom Himmel hoch, da komm ich her." 8. **J. Gottfr. Walther.** „Vom Himmel hoch, da komm ich her." 9. **Joh. Seb. Bach.** „Gelobet seist du, Jesu Christ" (aus dem Weihnachts-Oratorium 1734). 10. **Joh. Seb. Bach.** „Nun singet und seid froh („In dulci jubilo"). 11. **Händel.** Sinfonia pastorale (Hirtenmusik) aus dem Oratorium „Der Messias" (1742). 12. **Mozart.** „Morgen kommt der Weihnachtsmann." Variationen. 13. **Beethoven.** „Tochter Zion, freue dich." Variationen. Aus: 12 Variationen über Händels „Seht, er kommt mit Preis gekrönt" aus dem Oratorium „Judas Makkabäus". 14. **Schumann.** Knecht Ruprecht, Op. 68, Nr. 12. 15. **Schumann.** Winterszeit, Op. 68, Nr. 38. 16. **Liszt.** Die Hirten an der Krippe („In dulci jubilo") 17. **Liszt.** Marsch der heiligen drei Könige („Adeste fideles" = „Herbei, o ihr Gläubigen) 18. **Raff.** Gloria („Ehre sei Gott in der Höhe") Op. 216, Nr. 4. 19. **Raff.** Pastorale (I Pifferari), Op. 216, Nr. 5. 20. **Raff.** Christbaum, Op. 216, Nr. 6. 21. **Niels W. Gade.** Weihnachtsglocken, Op. 36, Nr. 1. 22. **Niels W. Gade.** Der Weihnachtsbaum (Einzugsmarsch), Op. 36, Nr. 2.

„Diese Sammlung stellt das Beste dar, was auf diesem Gebiete überhaupt erschienen ist", das ist das einstimmige Urteil der Fachpresse. — „Aus der Flut von Schundmusik, die sich ‚Weihnachtsstücke' nennt, ragt diese Sammlung empor. Wir haben hier ein Hausmusikheft vor uns, das entschieden zu empfehlen ist." Die Singgemeinde.

Chorwerke:

Weihnachtskantilene

(„Euch ist heute der Heiland geboren"), Kantate nach einer Dichtung von M. Claudius für Sopran- und Alt-Solo, Kinderchor, gemischten Chor, Streichorchester und Orgel von Roderich von Mojsisovics, Op. 45 b. . . . . . . Ed.-Nr. 03069, Partitur Mk. 3.—; Ed.-Nr. 03070 a/l Soli- Chor- und Orchesterstimmen (à Mk. —.40), komplett Mk. 4.40.

„Ein modern gehaltenes, doch leicht aufführbares Werk, das auch kleineren, kirchlichen und weltlichen Chören warm empfohlen werden kann."

Aufführungen fanden bereits statt in Berlin, München, Karlsruhe, Breslau, Elberfeld, Plauen, Graz, Aschaffenburg, Langensalza, Helmbrechts, Leoben u. a.

Ich steh' an deiner Krippe hier

3stimmiger Kinder- oder Frauen-Chor a cappella von Henri Marteau. Ed.-Nr. 03041 Partitur und Stimmen (à 20 Pfg.) Mk. 1.20

Ehre sei Gott in der Höhe

3stimmiger Kinder- oder Frauen-Chor mit obligater Solo-Violine und Orgel von Henri Marteau. . . . . Ed.-Nr. 03042 Partitur und Stimmen (à 20 Pfg., Violine 40 Pfg.) zusammen Mk. 2.50

Weihnachtszeit

(„Ringsumher kein Laut zu hören, tief im Schlafe liegt die Welt" von Emilie Weidenhagen) 4stimmiger gemischter Chor mit Klavierbegleitung (Violine, Cello, Harmonium ad. lib.) von Emil Weidenhagen, Op. 36 Nr. 1 Ed.-Nr. 01942 Partitur Mk. 1.— / Ed.-Nr. 01943 a/d Chorstimmen kompl. 80 Pfg. Ed.-Nr. 01943 e/g Begleitstimmen (Violine u. Cello à 20 Pfg., Harmonium 30 Pfg.) kompl. 70 Pfg.

Weihnacht

(„O Bethlehem so arm und klein, du trägst die Königskrone", Emilie Weidenhagen) 4stimmiger gemischter Chor a cappella von Emil Weidenhagen, Op. 36 Nr. 2 . . . . Ed.-Nr. 01944 nur Partitur 30 Pfg.

Dasselbe für 4stimmigen Frauen-Chor a cappella Ed.-Nr. 01945 nur Partitur 30 Pfg.

Weihnachtsmotette

(„Dies ist die Nacht, da mir erschienen des großen Gottes Freundlichkeit". Nachtenhöfer) 4stimmiger gemischter Chor a cappella von Georg Riemenschneider, Op. 37 Ed.-Nr. 1232/6 Partitur und Stimmen (à 30 Pfg.) zusammen Mk. 2.40

Weitere Weihnachtsmusik
(auch für Orgel, Harmonium usw.) enthält der Steingräber-Sonderprospekt „Weihnachtsmusik".

Die Werke sind durch alle Buch- und Musikalienhandlungen (auch zur Ansicht) erhältlich.

STEINGRÄBER VERLAG :: LEIPZIG

von Sansſouci“ (zum erſten Male), Pillney: „Divertimento für Klavier und Kammerorcheſter“ (zum erſten Male), Pfitzner: „Das dunkle Reich“ (zum erſten Male).

Das Pfalzorcheſter, das als wichtigſter Kulturträger des ganzen Landes gilt, ſteht vor dem Zuſammenbruch, wenn ihm nicht im letzten Augenblick von Staat und Gemeinde finanzielle Hilfe gewährt wird.

Eugen Papſt eröffnete die Spielzeit in Hamburg mit einer ausgezeichneten Wiedergabe von Guſtav Mahler's „Auferſtehungs-Symphonie“. Soliſten waren Valerie Brohm-Voß, Sopran und Jenny Sonnenberg, Alt.

Das 21. Jugendkonzert für die höheren Schulen in Remſcheid unter Leitung von Felix Oberborbeck bot ausſchließlich Werke von Robert Schumann.

Otto Volkmann, der ſtädtiſche Muſikdirektor Osnabrücks, hat im Oktober auf Einladung der Magdeburger Volksbühne ein Symphoniekonzert mit dem Berliner Symphonieorcheſter in Magdeburg gegeben; ferner wird er im Auftrage der Stadtverwaltung Krefeld eines der dortigen ſtädtiſchen Hauptkonzerte im November leiten. Nachdem Volkmann im Juni in London als Kammermuſiker und Komponiſt — es wurden 10 ſeiner Lieder aufgeführt — großen Erfolg hatte, iſt er für kommenden Winter zu weiteren Konzerten in England und Holland eingeladen worden.

Edda Ottho-Drews ſpielte im Saale des lettländiſchen Konſervatoriums zu Riga die „Etudes d'exécution transcendante“, von denen Robert Schumann behauptet, daß in ſeiner Zeit höchſtens einige zehn bis zwölf Pianiſten in der ganzen Welt dazu fähig wären, zu dieſem Werk zu greifen. Die Preſſe erging ſich über die Wiedergabe in begeiſterten Lobſprüchen.

Kammerſängerin Sigrid Onegin ſang im Rahmen einer Matinée des Titels „Goethe und Heine in der Muſik ihrer Zeitgenoſſen“ mit durchſchlagendem Erfolg eine Reihe bisher unbekannter Lieder der deutſchen Romantik, die der Berliner Muſikwiſſenſchaftler Dr. Hans Hermann Roſenwald jüngſt veröffentlicht hat. Eine Reihe weiterer Lieder, die Dr. Roſenwald veröffentlicht hat, wurden an mehreren deutſchen Sendern aufgeführt.

Beabſichtigte Neuheiten der Städtiſchen Muſikdirektion Baden-Baden: Hindemith: Ouvertüre „Neues vom Tage“, Caſella: „Concerto romano“ (Uraufführung), Ravel: „Bolero“, Toch: Ouverture „Der Fächer“, Schönberg: Begleitmuſik zu einer Lichtſpielſzene, Sekles: „Geſichte“, Debuſſy: „La mer“, di Veroli: Cello-Konzert (Uraufführung), Ravel: „Rhapſodie espagnole“, Rimsky-Korſakoff: „Zar Ssaltan“, Zador: Variationen über ein ungariſches Volkslied.

Kapellmeiſter Fritz Müller-Rehrmann hat in München im Rahmen ſeiner „Muſikaliſchen Einführungsabende“ die 9 Symphonien Anton Bruckners in der Neuausgabe von K. Grunsky mit ſeiner Gattin, der Pianiſtin Eva Müller-Rehrmann in geſchloſſenem Zyklus auf 2 Klavieren zum Vortrag gebracht. Die Veranſtaltung begegnete dem lebhaften Intereſſe der Münchner Brucknerfreunde, wobei der Wiedergabe der einzelnen Symphonien jedesmal ein einführender Vortrag vorausging. Auch an der Münchner Volkshochſchule hielt Müller-Rehrmann im Sommer-Halbjahr einen Kurs „Die Symphonie Beethovens und Bruckners“.

Kurt von Wolfurts neues Chorwerk für Männerchor und Blasinſtrumente „Landsknechtschoral“ wurde von Generalmuſikdirektor Fritz Buſch zur Uraufführung mit dem Dresdner Lehrergeſangverein und den erſten Bläſern der Sächſiſchen Staatskapelle angenommen.

Für den Düſſeldorfer Konzertwinter unter Hans Weisbach ſind folgende Uraufführungen vorgeſehen: Sinfonietta von Hans Ebert und Sinfonie von Günther Raphael. An neueren und ſeltenen Werken werden u. a. erklingen: „Requiem“ von Lothar Windsperger (Rundfunkübertragung), Ouvertüre „Neues vom Tage“ von Paul Hinde-

mith, Sinfonie von Igor Strawinsky, Feſt- und Gedenkſprüche für gemiſchten Chor von Brahms, Bruckners Achte und Mahlers Auferſtehungs-Sinfonie. Die volkstümlichen Sinfoniekonzerte werden ſämtliche Sinfonien Beethovens bringen.

Die Sopraniſtin Hilde v. A l p e n b u r g wurde für den kommenden Winter für die IX. Symphonie von Beethoven unter Profeſſor von Hausegger nach München und zu einer Feſtaufführung der C-moll-Meſſe von Mozart nach Genf verpflichtet.

F l e n s b u r g (Städt. Orcheſter, Leitung Kurt B a r t h) bringt in dieſem Konzertwinter folgende Erſtaufführungen: Dohnanyi: „Violinkonzert"; Graener: „Die Flöte von Sansſouci"; Huth: „Kantate"; Rimsky-Korſakoff: „Hymnus an die Sonne"; Spieß: „Sonnenaufgang"; Stephan: „Muſik für 7 Saiteninſtrumente"; Tſchaikowski: „Violinkonzert"; Waltershauſen: „Partita"; Völkel: „Das Wiegenlied"; Pfitzner: „C-dur Klavierquintett"; Braunfels: „Orgelkonzert", und als Uraufführung Huth: „Sinfonie 2".

W i l l i v o n M o e l l e n d o r f f s große Chorballade „Die Brücke am Tay", Dichtung von Theodor Fontane, hatte ſich unlängſt in Iſerlohn bei ihrer im ganzen 20. Aufführung durch den „Iſerlohner Männergeſangverein" unter Franz Hanemann eines ganz beſonderen Erfolges zu erfreuen.

Die Uraufführung der „S w e e l i n c k - S u i t e" von Wolfg. F o r t n e r wird nunmehr am 10. Oktober in Elberfeld unter Generalmuſidirektor von Hoeßlin ſtattfinden.

Die dieswinterlichen Symphoniekonzerte des philharmoniſchen Orcheſters K o b l e n z unter Wolfgang Helmut K o ch bringen in insgeſamt 6 Konzerten je einen Abend, der ausſchließlich Beethoven und Schubert gilt, während auch die übrigen Abende vorwiegend den Klaſſikern bis einſchließlich Anton Bruckner, gewidmet ſind.

Die Pianiſtin G r e t e A l t ſt a d t hat in Wiesbaden mit Werken von Chopin und Brahms hervorragende Erfolge erzielt.

Der muſikaliſche Verein für G e r a bringt unter Leitung von Prof. H e i n r i ch L a b e r in dieſem Winter wieder 8 Anrechtskonzerte, von denen das erſte am 3. Oktober dem Gedenken Siegfried Wagners gewidmet war. Die Konzerte bringen u. a. Werke von Telemann, Buxtehude, Johann Sebaſtian Bach, Johann Chriſtian Bach, Mozart, Beethoven, Schumann, Brahms, Bruckner, Reger, Buſoni, Richard Strauß, Pfitzner, Hindemith und eine Ur-Aufführung von Lobertz „Der Tod und die Schnitterin" für Orcheſter.

Die auf der H a l b u r g von einem intimen Kreis ſeit einigen Jahren gepflegten Konzerte konnten vor kurzem beſonders feierlich das 100. Konzert begehen. Der Pianiſt F r i t z H ü b ſ ch - München brachte dabei J. S. Bachs „Toccata und Fuge in D-moll" in der Bearbeitung von Buſoni für Klavier zu 2 Händen, ferner gemeinſam mit F r i t z J o ſ e f M e i ſt e r eine Suite für Klavier 4händig von K. Lemacher. Der Violoncelliſt L u d w i g H ö l ſ ch e r brachte bei dieſer Feier die Ur-Aufführung von Valentin's Suiten-Satz für Violoncello.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER.

R i ch a r d G r e ß hat, wie uns das Städt. Muſikbüro Münſter i. W. mitteilt, eine „Symphonie in B für großes Orcheſter" vollendet, die Generalmuſikdirektor Dr. Richard von Alpenburg (Münſter i. W.) zur Uraufführung bringen wird.

Arnold E b e l vollendete ein Werk für Männerchor, Baritonſolo und Orcheſter, einen Freiheitsgeſang, op. 40 nach einer Hymne von Friedrich Hölderlin. Das Werk erſcheint in dem Muſikverlag B. Schott's Söhne, Mainz. Die Uraufführung findet am 12. November ds. Js. im Konzertſaal der Hochſchule für Muſik durch die Schöneberger Liedertafel und das Berliner Sinfonie-Orcheſter unter Leitung des Komponiſten ſtatt. Das Baritonſolo wird Kammerſänger Profeſſor A l b e r t F i ſ ch e r ſingen.

Richard S t r a u ß hat ſoeben die vollſtändige Neubearbeitung von Mozart's Oper „I d o m e n e o", die er mit dem Wiener Oberregiſſeur Dr. Lothar Wallerſtein vorgenommen hat, vollendet. Das Werk erſcheint im Verlag Heinrichshofen in Magdeburg. Den geſamten Bühnenvertrieb des Werkes übernimmt die Firma Ed. Bote & G. Bock, Berlin. Die Uraufführung des Werkes findet Anfang Februar 1931 in der Wiener Staatsoper unter Leitung von Richard Strauß ſelbſt ſtatt.

Von R o d e r i ch v o n M o j ſ i ſ o v i c s erſcheinen jetzt: op. 40. Violinkonzert Fis-moll im Verlage von Fritz Schuberth jun., Leipzig und op. 66. Sechs Vortragsſtücke für die Orgel im Steingräber-Verlage in Leipzig.

Nikolai L o p a t n i k o f f arbeitet an einer Oper „Danton" nach Büchners „Dantons Tod", die bei Schott in Mainz erſcheinen wird.

Richard S t r a u ß ſtellt in einem Schreiben an die Dresdner Opernleitung feſt, daß die von ihm vorgenommenen Inſtrumentationsänderungen der „Salome" (vergl. ZFM, Heft IV, S. 837) nicht über den Rahmen einer „internen Kapellmeiſterangelegenheit" hinausgingen.

Der engliſche Komponiſt und Dirigent Albert C o a t e s, deſſen Uraufführung ("Samuel Pepys") durch die Bayeriſche Staatsoper in der verfloſſenen Spielzeit noch in Erinnerung iſt, hat ſich einem neuen Opernſtoff zugewendet. Er komponiert O'Neills „Der haarige Affe".

Der Komponiſt der Sixtiniſchen Kapelle, Lorenzo P e r o ſ i, der bekannte italieniſche Kirchenkompo-

niſt, der ſeit mehreren Jahren völlig zurückgezogen in einem römiſchen Konvent lebt, hat neben anderen kammermuſikaliſchen Werken ein neues Oratorium vollendet, das die Legende von Joſeph in Aegypten behandelt. Außerdem iſt Peroſi damit beſchäftigt, eine große Anzahl alter Kirchenwerke von Paleſtrina, Viadana, Victoria u. a. für die früher von ihm geleitete Sixtiniſche Kapelle neu zu bearbeiten.

Jacob Knoller hat eine vieraktige Oper „Eſther“ beendet, deren Textbuch er unter teilweiſer Anlehnung an den bibliſchen Stoff ſelbſt geſchaffen hat.

Dargomyſchkis Oper „Der ſteinerne Gaſt“ hat einen neu komponierten Epilog erhalten. W. Meyerhold ſoll die Oper im Großen Theater in Moskau inſzenieren.

Der in Lugano lebende Komponiſt Walter Jeſinghaus ſchreibt gegenwärtig eine Oper „Bellinda e il mostro“ auf einen Text des Florentiner Schriftſtellers Bruno Cicognani.

Karl Marx hat ein neues Klavierkonzert vollendet, deſſen Ur-Aufführung am 23. Februar 1931 unter Leitung von GMD. Jochum mit Edwin Fiſcher am Klavier in Stuttgart ſtattfinden ſoll.

Den immer zahlreicher werdenden Cembalofreunden wird es eine erfreuliche Nachricht ſein, daß Hugo Herrmann gegenwärtig ein Cembalo-Konzert für Alice Ehlers komponiert, das demnächſt bei Bote & Bock erſcheinen wird.

Der Kapellmeiſter Wilhelm Kehrer hat ein Oratorium „Scholaſtikum“ nach Dichtung von Richard Fiſcher vollendet, das demnächſt in Dresden ſeine Ur-Aufführung erleben wird.

VERSCHIEDENES.

Unter den Papieren des Barons Sava in Neapel wurde eine bisher unbekannte Romanze für eine Geſangſtimme mit Klavier von dem Opernkomponiſten Gaetano Donizetti (1797—1848) aufgefunden. Die Arbeit ſtammt aus dem Jahre 1838, als der Komponiſt Leiter des Neapler Konſervatoriums war. f. r.

An dem Geburtshauſe des Dichterkomponiſten Arrigo Boito (1842—1918) wurde eine Gedächtnistafel angebracht. Er iſt der italieniſche Überſetzer des „Rienzi“ und „Triſtan“, und Librettiſt Verdis („Othello“, „Falſtaff“). f. r.

Die ſchwere Notlage der Berliner Berufsmuſiker hat die Nationalſozialiſten veranlaßt, in der Stadtverordnetenverſammlung einen Antrag auf Abhilfemaßnahmen einzubringen. Sie verlangen vor allen Dingen ein Verbot gewerblichen Muſizierens für die Beamten der Kommunal-, Staats- und Reichsbehörden und die Erhebung einer beſonderen Lizenz für die Mitwirkung ſtädtiſcher Orcheſter bei Schallplattenaufnahmen. Ferner wird für die Beſchäftigung ausländiſcher Muſiker und die Vorführung von Tonfilmen eine Sonderſteuer beantragt, deren Ertrag den erwerbsloſen deutſchen Muſikern zugute kommen ſoll. Auch ſollen die Vergnügungsſtätten durch erwerbsloſe Berufsmuſiker überwacht werden.

Die erſte rein elektriſche Orgel der Welt wurde von Orgelbaumeiſter Better in Steinsfurt gebaut und kürzlich in der evangeliſchen Stadtkirche in Weinheim in Baden eingeweiht. Das Weinheimer Orgelwerk unterſcheidet ſich von der bisherigen Bauart, die zum Teil auf die Pneumatik beruht, darin, daß es von den Taſten bis zum Pfeifenventil rein elektriſch iſt. Die neue Orgel beſitzt zwei Manuale und 30 Regiſter und ſtellt eine Verbindung der alten Barockkunſt mit der modernſten Technik dar. Die Orgel weiſt eine ſonſt nicht erreichbare Präziſion auf und hat die Tongebung der Silbermannſchen Barockorgel.

Zu der Angelegenheit der Briefe Peter Gaſts. Vor einiger Zeit ließ der Unterzeichnete die mit der Bitte um Überlaſſung von Briefen Peter Gaſts verbundene Nachricht durch die Preſſe gehen, daß er im Sinne des genannten Komponiſten und Freundes Friedrich Nietzſches als einer ſeiner Freunde deſſen Briefe zwecks Herausgabe ſammle. Daraufhin ſah ſich der Pflegeſohn der an der Erhaltung der Pflege des Andenkens und Gedächtniſſes ihres Mannes und ſeines Werkes ganz unintereſſierten bisher ſich ganz untätig verhaltenen Witwe Peter Gaſts bemüßigt, zu erklären, meine Mitteilung könne den Anſchein erwecken, daß ich zur Sammlung und Herausgabe der Briefe ermächtigt ſei, was nicht der Fall ſei, ſodaß er bäte, man möge ſich mit ihm und der Witwe Gaſt in Verbindung ſetzen. — Peter Gaſt, mit ſeinem eigentlichen Namen: Heinrich Köſelitz, ſtarb im Auguſt 1918. Wenn auch nun unterdeſſen allertragiſchefte, die letzten zehn Jahre mein Leben beherrſchenden, mich an den Rand des Grabes bringende Schickſale, dies Vorhaben, wie auch die Vollendung meiner anderen Arbeiten und übrigen Lebenswerke verhinderten, die ich erſt ſeit kurzem in vollem Maße wieder aufnahm, und zur prinzipiellen Seite der Angelegenheit darauf zu verweiſen iſt, daß das Reichsgericht und verſchiedene Landgerichte während der letzten zwanzig Jahre in Prozeſſen geurteilt haben, daß die Beſitzer von Briefen eines Verſtorbenen die Hinterbliebenen nicht um die Erlaubnis zu fragen brauchten, wenn ſie die Briefe des Betreffenden veröffentlichen, ſo habe ich nur darauf hinzuweiſen, daß Peter Gaſt, als ich ihm kurz vor ſeinem Tode ſchrieb, daß ich ſeine ſchönen Briefe zwecks Herausgabe ſammeln wolle, mir erwiderte, daß er dies ganz allein mir ſelber überlaſſe,

was ich als vollauf genügende Ermächtigung durch den Meister selbst ansehe. Albert Pfeiffer, Schriftsteller und Tonkünstler, München 8, Ismaningerstraße 28.

Rossinis verschollene Buffo-Oper „Signor Bruschino" wurde von dem bekannten Musikforscher Dr. Ludwig Landshoff kürzlich wieder aufgefunden. Die Oper ist aus der besten Zeit des „Schwans von Pesaro", nämlich der des „Tankred" und „Barbier von Sevilla" und zwar sein erster, mit ungeheuerem Beifall aufgenommener Bühnenerfolg. Um die Mitte des vorigen Jahrhunderts sah Jaques Offenbach (!) die Partitur im Hause Rossinis und bat, von der Musik entzückt, den Meister um die Erlaubnis, diese für seine „Bouffes parisienne" zu benutzen. Zu einem neuen Text von ganz anderem Charakter wurde unter Auslassung der schönsten Gesangspartien die Rossinische Musik verwendet und in dieser Verballhornung ging das Werk unter dem Originaltitel dann in der ganzen Welt, insbesondere auch in Deutschland, vielfach über die Bühnen. Dr. Landshoff hat auf Grund der nie im Druck erschienenen handschriftlichen Partitur, die wahre Perlen herrlichster musikalischer Einfälle enthält, wie sie der Meister später nicht wieder hervorbrachte, die Originalfassung wieder hergestellt, Karl Wolfskehl den Text übersetzt und dichterisch neu gestaltet. Die Oper wird demnächst im Verlag B. Schott's Söhne in Mainz erscheinen.

Die „Fränkische Bläservereinigung" in Nürnberg vermittelte Carl Schadewitz' Sextett für Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn und Klavier, op. 22 eine erfolgreiche Aufführung.

Unter dem Titel „Bach-Probleme" erscheint ein vorwiegend aus der Praxis des Unterrichts hervorgegangenes kleines Büchlein von Roderich von Mojsisovics (Selbstverlag. Auslieferung Universitätsdruckerei H. Stürtz A.-G., Würzburg), welches versucht, den Klavierspielern an der Hand der zwei- und dreistimmigen Inventionen, des Wohltemperierten Klaviers und der von Liszt für Klavier übertragenen Orgelfugen ein Führer zu sein beim Studium dieser Werke des großen Thomaskantors. Sollte diese Arbeit ihren Zweck erfüllen, so plant der Autor die Variationswerke Bachs — der Begriff Variation im weitesten Sinne aufgefaßt (also auch z. B. die Kunst der Fuge enthaltend) und späterhin Hauptwerke der Bach'schen Vokalmusik in weiteren Bändchen zu behandeln.

Dem Beethoven--Haus und Beethoven-Archiv in Bonn ist von Fräulein Wilhelmine Rau in Mannheim, der letzten noch lebenden Großnichte Anton Schindlers, der Nachlaß dieses Adlatus Beethovens gestiftet worden. In dieser reichhaltigen Stiftung befinden sich 52 autographische Seiten aus Beethovens Konversationsheften.

Die amerikanische „Schubert Theatrical-Company" hat den bekannten Operettenkomponisten Oscar Straus auf die Summe von 3500 Dollar Schadenersatz verklagt, weil er kontraktbrüchig geworden sei. Der Komponist habe sich verpflichtet, in den Jahren 1925 und 1926 je eine Operette zu komponieren, diese jedoch bis heute noch nicht abgeliefert.

FUNK UND FILM.

Aus den Mitteilungen der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft entnehmen wir, daß die Uraufführung des neuesten Kammermusikwerkes von Franz Philipp, einer Serenade für Flöte, Violine und Bratsche, Opus 23, vom Südd. Rundfunk erworben wurde und bei Eröffnung des neuen Groß-Senders Dürmens-Mühlacker stattfindet.

Die Uraufführung der „Kleinen Lustspiel-Suite" für Orchester von Hermann Wunsch findet im Leipziger Sinfonie-Konzert unter Dr. Szendrei am 3. November statt und wird durch den Leiziger Sender übertragen. Eine Anzahl weiterer Konzert- und Rundfunk-Aufführungen stehen bevor. Das Werk ist im Verlag Ernst Eulenburg, Leipzig, erschienen.

Die gehässigsten Ausfälle tschechischer Chauvinisten gegen den deutschen Tonfilm in Prag, wobei es zu Tätlichkeiten und zahlreichen Verhaftungen kam, haben zu Gegenmaßnahmen von deutscher

Seite aus geführt. Die in Aussicht genommenen Opern „Die geliebte Stimme" von Weinberger (München) und „Aus einem Totenhaus" von Janacek (Berlin) wurden abgesetzt. Auch Wilhelm Furtwängler hat auf Grund der bekannten Zwischenfälle und Kundgebungen gegen deutsche Kultur in letzter Zeit seine Zusage zum Konzert mit dem Berliner Philharmonischen Orchester, das am 9. Oktober in Prag stattfinden sollte, zurückgezogen.

Wie der „Film-Courier" mitteilt, beabsichtigt Oskar Fischinger, seine Ideen des „absoluten Films" weiter auszubauen. „Ich will daran gehen, die mathematisch optischen Gesetze des absoluten Bildes weiter zu entwickeln. Da diese Gesetze mit den akustischen in Einklang stehen, wird eine Art von Raum-Musik daraus hervorgehen. Die Arbeitsweise geht so vor sich, daß nach einem genauen Fahrplan auf Millimeterpapier Werte und Kurven der Musik nachgezeichnet werden. Dann spiele ich mir in jeder Phase der Arbeit den betreffenden Satz vor."

Hindemith spielte gemeinsam mit Wolfsthal und Feuerbach am Frankfurter Sender Werke von Beethoven und Schubert.

Hans Roßbaut, der musikalische Leiter des Südwestdeutschen Rundfunk brachte die symphonischen Varationen für Violine und Orchester von Castelnuovo-Tedesco mit dem jungen Geiger Szoltan Szekely zur deutschen Erstaufführung.

Die Deutsche Stunde in Bayern brachte am 9. Okt. die Uraufführung einer neuen Funk-Revue „A propos Bahnhof" nach Text von Rudolf von Scholtz, mit Musik von Gerhart von Westerman.

Tankred Ibsen, Enkel von Henrik Ibsen, will „Peer Gynt" als Tonfilm drehen lassen. Er gründet zu diesem Zwecke eine Gesellschaft. Eine Million norwegischer Kronen ist bereits garantiert, und Tankred Ibsen hat selbst das Manuskript verfaßt. Tankred Ibsen besitzt das Verfilmungsrecht des Dramas, und seine Gesellschaft hat sich auch schon das Recht auf Grieg's Musik gesichert.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND.

Gerda Henius, dramatischer Sopran, die bereits des öfteren mit größtem Erfolge in der Scala, Mailand, gastierte, eine Schülerin der Berliner Gesangsmeisterin Edith Lukaschik, hatte als Solistin eines Orchesterkonzertes im Greek-Theater in San Francisco, Californien, vor einem Auditorium von 10 000 Menschen, einen sensationellen Erfolg bei Publikum und Presse.

Das Stockholmer Konzert der Berliner Singakademie, in dem die „Missa solemnis" zur Aufführung gelangte, gestaltete sich zu einem großen Erfolg. Das überfüllte Haus spendete stürmischen Beifall.

Carl Schuricht, der kürzlich als Gastdirigent in Scheveningen sehr gefeiert wurde, wird in der Spielzeit 1930/31 neben seiner ständigen Wiesbadener Konzerttätigkeit dirigieren in London, Kopenhagen, Amsterdam (Concertgebouw), Frankfurt (Museum), Leipzig, Dresden, Hannover, Chemnitz und Scheveningen.

Ernst Knoch erzielte mit drei Konzerten als Gastdirigent des Philadelphia-Sinfonie-Orchesters einen so starken Erfolg, daß er für einen längeren Zyklus 1931 verpflichtet wurde. Im Winter 1930/31 wird Knoch als erster Dirigent der neugegründeten International Opera Co. in Philadelphia und auf einer Gastspielreise durch die Vereinigten Staaten Wagner-Dramen und hervorragende russische Werke zur Aufführung bringen.

Karl Elmendorff, der erste Kapellmeister der Münchener Staatsoper, wird Ende Januar zwei Konzerte Lamoureux (Paris) leiten. Franz von Hoeßlin von der Elberfelder Oper dirigiert im November drei Konzerte des Orchestre Symphonique de Paris und im Februar zwei Konzerte Pasdeloup. Kapellmeister Horenstein von der Düsseldorfer Oper leitet Ende November ein Konzert des Orchestre Symphonique de Paris. Von der Wiener Staatsoper wird Clemens Krauß mit den Wiener Philharmonikern zwei Konzerte dirigieren. Schalk leitet zwei Konzerte der Concerts Colonne, Prof. Alwin von der Wiener Staatsoper am 8. und 9. November die Concerts Lamoureux.

Das Programm der Leningrader Musik-Saison 1930/31 sieht 65 Symphonie-Konzerte vor. Hierzu wurden von der Staatlichen Philharmonie in Leningrad eine Reihe der bekannten deutschen Dirigenten für Gastspiele verpflichtet, u. a. Bruno Walter, Otto Klemperer, H. Knappertsbusch, Fritz Stiedry, Heinz Unger, Furtwängler und Weisbach.

Die unter der musikalischen Leitung von Max von Schillings stehende neue Grand German Opera Company hat jetzt ihr genaues Programm für die Tournée in Amerika festgelegt. Die Reise geht über New York, Washington, Chicago nach San Francisco, wo in der Zeit von Januar bis Ende März 20 Städte besucht werden. Der Spielplan sieht die Wagner-Opern „Ring des Nibelungen", „Tristan und Isolde" und „Fliegender Holländer" sowie „Don Juan" und „Tiefland" vor.

Die Direktion der Oper in Chicago veröffentlicht jetzt ihr Programm für die kommende Saison. Dabei ist die Aufführung der Wagner-Opern „Lohengrin", „Meistersinger", „Tannhäuser" und „Tristan und Isolde" in deutscher Sprache

Aus dem Monatsprogramm des Westdeutschen Rundfunks

November 1930

Sonntag, 2. November, 20.00 Uhr:
Übertragung aus Düsseldorf:
Requiem
von Lothar Windsperger
Leitung: Generalmusikdirektor Hans Weisbach

Montag, 3. November, 20.00 Uhr:
Übertragung aus dem Kleinen Haus der Städtischen Bühnen Düsseldorf:
Collegium Musicum II
Leitung: Dr. Alfred Fröhlich
Solisten: Anna Marie Lenzberg (Sopran), Peter Esser (Rezitation), Eugen Sachse (Violine)
Suite (Purcell), Ballettmusik aus „Paris und Helena" (Gluck), Sinfonie D-dur (K. V. 202), (Mozart), Fragment Violinkonzert in C-dur (Beethoven), Aus d. Musik zu „Egmont"

Sonntag, 9. November, 20.00 Uhr:
Il Re Pastore
Oper in zwei Aufzügen von Wolfgang Amadeus Mozart
Dichtung von Pietro Metastasio
Neu übersetzt von Siegfried Anheisser
(Uraufführung)
Musikalische Leitung: Dr. Wilhelm Buschkötter
Spielleitung: Dr. Siegfried Anheisser
Amyntas (Leonardo Aramesco), Elisa (Berta Kiurina-Wien), Alexander (Lars Boelicke-Bremen), Agenor, Tamyris (Henny Neumann – Knapp)

Donnerstag, 13. November, 20.45 Uhr:
Sinfoniekonzert
Orchester des Westdeutschen Rundfunks
Leitung: Dr. Wilhelm Buschkötter
Solist: Gaspar Cassadó (Cello)
Cellokonzert a-moll Schubert – Cassadó)
Erstaufführung
IV. (Romantische) Sinfonie Es-dur (Bruckner)

Mittwoch, 19. November 20.00 Uhr:
Bußtagkonzert
Orchester und Chor des Westdeutschen Rundfunks
Leitung: Dr. Wilhelm Buschkötter
Solisten: Adelheid Holz (Sopran), Else Dröll-Pfaff (Alt), Dodja Feldin (Cello)
„In Memeriam" (Rehan) **(Erstaufführung)**, Cellokonzert h-moll (Dvorak), „Das Gleichnis", lyrische Kantate für 2 Solostimmen, Chor und Orchester (Donisch)

Freitag, 21. November, 21.00 Uhr:
Holländischer Abend
Das Orchester des Westdeutschen Rundfunks
Leitung: Dr. Wilhelm Buschkötter
Solistin: Gisela Binz (Klavier)
Poetischer Spaziergang (Brand-Buys), **(Uraufführung)**
Tanzskizzen für Klavier (van Gilse), „Brabant und Holland" (Ingenhoven)

Sonntag, 23. November, 20.00 Uhr:
Übertragung aus der Großen Messehalle Köln:
Orgelkonzert
von Professor Hans Bachem
Intermezzo:
Requiem
für Solostimmen, gemischten Chor und Orchester
von Anton Alexander Knüppel
Uraufführung
Orchester, Kammer- und Konzertchor des Westdeutschen Rundfunks, Leitung: Bernhard Zimmermann

Donnerstag, 27. November, 20.30 Uhr:
Sinfoniekonzert
Das Orchester des Westdeutschen Rundfunks
Leitung: Dr. Wilhelm Buschkötter, Solist: Egbert Grape (Klavier), Klavierkonzert b-moll (Brahms), Serenade (Reger)

Aus dem November-Programm der Mitteldeutschen Rundfunk A. G., Leipzig

3. November, 20.00 Uhr:

4. Sinfoniekonzert
(Alberthalle)
Dirigent: Dr. Alfred Szendrei
Solist: Karl Kamann (Bariton)
Chor: Michaelsche Chöre
Hermann Wunsch: Kleine Lustspiel-Suite op. 37 (Uraufführung)
Fritz Reuter: Huttens letzte Tage. Solokantate für Bariton und Orchester (Uraufführung)
Oskar Fried: Erntelied für Chor und Orchester
Nikolai Miaskowsky: Sinfonie Nr. 6 mit Schlußchor, es-moll. Werk 23 (Erstaufführung)

5. November, 21.00 Uhr:

„Ein Abend in Sanssouci"
Mitwirkende: Anny Quistorp (Sopran), Dr. Latzko (Cembalo) und Dr. Hans Mlynarczik (Violine)

6. November, 20.30 Uhr:

„Am letzten Tage"
Übertragung aus der Hauptkirche Peterpaul in Reichenbach im Vogtlande
Oratorium nach Andersens Märchen von Walter Böhme
Chor, Orchester, Harfe, Orgel
Leitung: Städtischer Chormusikdirektor Walter Böhme

7. November, 00.30 Uhr:

Nachtkonzert
Dresdener Staatskapelle unter General-Musik-Direktor Fritz Busch
1. Carl Maria von Weber: Oberon-Ouvertüre
2. Richard Wagner: Siegfried Idyll
3. Ludwig van Beethoven: Sinfonie Nr. 2, D-dur, op. 36
   a) Adagio molto – Allegro con brio
   b) Larghetto
   c) Scherzo – Allegro
   d) Allegro molto

12. November, 20.30 Uhr:

Sinfoniekonzert
Dirigent: Rudolf Hindemith
Rossini: Ouvertüre zu „Die diebische Elster"
Mozart: Klarinetten-Konzert
Mendelssohn: Italienische Sinfonie

19. November, 20.00 Uhr:

Missa solemnis
(Thomaskirche)
Werk 123 von Ludwig van Beethoven
Dirigent: Max Ludwig
Chor: Der Riedel-Verein
Solisten: Anny Quistorp (Sopran)
Elly Hartwig-Correns (Alt)
André Kreuchauff (Tenor)
Wilhelm Guttmann (Baß)

vorgesehen. Ebenfalls in deutscher Sprache werden „Fidelio", „Tiefland" und „Rosenkavalier" aufgeführt.

Das Theater Royal in Lüttich wird in dieser Spielzeit Wagners „Parsifal" herausbringen, der bisher in dieser Stadt noch nicht aufgeführt worden ist. Für dieses Werk interessiert sich ebenfalls das Grand-Theater in Bordeaux, das außerdem noch in dieser Saison den „Don Juan" und Schumanns „Carneval" an deutschen Werken herausbringen wird.

Wieder Wagner in Warschau!
Der ungekürzte „Parsifal".
Götterdämmerung ohne Waltraute.

Die Überschrift, schon ganz in Wagnerscher Art gehalten, besagt: der Friede mit der deutschen Musik ist wiederhergestellt. Lange hat man keinen Wagner in Warschau zu geben gewagt, aber jetzt tut man es mit Gründlichkeit und Nachdruck. Die Oppelner Affäre ist vergeben und vergessen: man kann auf die Dauer nicht das Deutsche aus dem Repertoir ausschalten. — Der Direktor des Teatr Wielki, der frühere Wiener Theaterleiter, Piotr Stermich-Valcrotiata, setzt sich selbst ans Pult, um sich Wagner zu widmen, und er tut es mit ganzer Ausführlichkeit, indem er den „Parsifal" sozusagen mit Haut und Haaren gibt, in einer soliden, durch alle Klippen gelungen hindurchgeführten Aufführung. Durchweg hat der Gesang notwendige Kraft und Schönheit, und der Stil der Aufführung ist so gut wie unantastbar. Der Blumenmädchenchor, übrigens, „neueingekleidet", wie sich ja die ganze Vorstellung als tüchtige Neueinstudierung erweist, Poplawski singt ausgezeichnet, und der stimmlich wie darstellerisch echte Parsifal ist der gesangliche Tenorstolz der Warschauer Oper: Gruszczynski Michalowski (Gurnemanz), die Budziszewska-Prokoppowa (Kundry-Gutrune), Romejko (Amfortas) haben tonlich das Eindringlichste zu geben.

Die „Götterdämmerung" kommt ohne Waltraute aus, und in dreieinhalb Stunden ist der Fall erledigt! Und trotzdem ist nichts Gehetztes und Heruntergespieltes in der von Dolzycki musterhaft und mit lebendigem Ehrgeiz geleiteten Aufführung. Die Chöre (Sillich) haben, wie das Orchester, ganze Frische, und die Brünnhilde der Helena Jarosz, einer typischen Wagnersängerin, wird Mittelpunkt der Vorstellung, neben Michalowskis Hagen und dem Gunther Brodnickis. Dygas, der Siegfried, will nicht recht an diesem Abend mithalten. Jedenfalls merkte ich eins: Wagner ist auch hier gut aufgehoben. Man sucht seiner gerecht zu werden! —

Gerhard Krause.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Fritz Stege, Berlin. — Für den Verlag und den Anzeigenteil verantwortlich: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. — Redaktionelle Sendungen an: Redaktionelle Geschäftsstelle der „Zeitschrift für Musik" in Berlin-Wilm., Uhlandstr. 77/III. — Aufsätze u. innere Anfragen an: Dr. Alfred Heuß, Gaschwitz bei Leipzig, Gustav Meiselstraße 23. — Schriftleitung für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerstr. 338. — Sendungen für den Verlag an: Verlag der „Zeitschrift für Musik", Gustav Bosse Verlag in Regensburg. — Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS, GASCHWITZ BEI LEIPZIG

Schriftleitung für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin

Schriftleitung für Süddeutschland und Österreich: Gustav Bosse, Regensburg

Schriftleitung für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln

97. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG / DEZEMBER 1930 HEFT 12

INHALT

Bildbeilagen:

Notenbeilage:

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 4.—, Einzelheft RM. 1.50

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bezw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im Voraus zu bezahlen

INSERTIONSBEDINGUNGEN

Preise für Anzeigen: 1/1 Seite RM. 180.—, 1/2 Seite RM. 94.—, 1/4 Seite RM. 50.—, 1/8 Seite RM. 28.—, die einspalt. 68 mm breite Millimeterzeile kostet RM. 0.80. Bei Platzvorschrift 25% Aufschlag. Eine Anzeigenseite ist 203 mm hoch und 140 mm breit

Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349; Österr. Postsparkasse: Wien 156451

Aus neuerſchienenen Büchern.

Aus Hans Joachim Moſer: „Die Epochen der Muſikgeſchichte". (J. G. Cottaſche Buchhandlung Nachf., Stuttgart u. Berlin).

„Die Geſchichte der neuen Muſiktechnik reicht zum Teil überraſchend weit zurück. Erſte markante Quartenakkorde ſtehen ſchon im „Prometheus" von Liſzt, dann ſind derartige Klangbauten, die die „warmen" und „lieblichen" Terzenakkorde vieler Jahrhunderte zu ſtürzen ſuchen, um ein neues Baumaterial (kalt und hart wie Glas, Eiſen und Beton) zu gewinnen, in Mahlers Lyrik zahlreicher geworden und haben raſch ihre Auflöſungsnötigung eingebüßt, um nur noch Klangelemente darzuſtellen. Der nächſte ſymmetriſche Schritt war die Sekundenpackung, die Traube aus Nachbartönen (ſiehe oben zu Muſſorgſkij), auch ſie nur Farbtupfen, Akkordelement ohne innewohnende Diſſonanzſpannung. Man hob (die Kriſe der Bewegung fällt mit der europäiſchen Inflationskataſtrophe zeitlich zuſammen) die Polarität von Konſonanz und Diſſonanz, die Notwendigkeit der „logiſchen" Überführung von Strebeklängen zu Ruheklängen in journaliſtiſchen Kunſtverordnungen als überwunden auf und erklärte das „nur noch phyſiologiſche Hören" für den großen Neugewinn. Parallel zum Dadaismus der extremiſtiſchen Dichtung und zum Kubismus der revolutionären Malerei verſuchte man auch die Tonalität aufzuheben und im „atonalen" Tonchaos zu ſchwimmen, in das man allerdings hie und da durch das Kombinationsſpiel mit ausgewählten Tonhöhengruppen (M. Hauers „Tropen" des Zwölftöneſyſtems) eine neue willkürliche Ordnung zu bringen trachtete.

Der Zuſammenhang mit dem Verzicht auf Diſſonanzentſpannung ergibt ſich als logiſch erweiterte Fortführung aus folgenden Begriffspaaren:

Konſonanz — Diſſonanz
Tonikafunktion — Dominantfunktion
Tonart — Modulation
Tonalität — Atonalität.

Schließlich mühte man ſich, ſchlecht berichtet über angebliche Exotenſyſteme, die es in dieſer Bauart in Wahrheit nie gegeben hat, ſogar das bisherige Tonſyſtem der Diatonik und gleichſchwebend temperierten Chromatik umzuwerfen, indem man Vierteltonleitern und noch kleiner unterſtufte Skalen konſtruierte oder umgekehrt zu Ganztonketten griff, die tonal noch unbeſtimmter als die pentatoniſchen Tonfolgen wirken, bei Debuſſy uſw. aber noch einfach melodiſche Konſequenz des übermäßigen Dreiklangs geweſen waren. Auch dieſe Syſtemzerſtörungsverſuche laſſen ſich als Parallelerſcheinungen zu den damaligen Weltrevolutionsanläufen hiſtoriſch verſtehen; man betrachtete als überalterten Konſervativismus, was in Wahrheit Beſtätigung ewiger kosmiſcher und mathematiſcher Geſetzmäßigkeiten darſtellt, kindiſch ſtolz auf den Frevlermut, Kirchen und Götterſtatuen mit roter Farbe beſchmiert zu haben. Doch die Götter überdauern lächelnd auch dies."

Preisausſchreiben.

Die tſchechoſlowakiſchen Staatspreiſe für Muſik für das Jahr 1930 wurden folgenden Komponiſten zuerkannt: der einzige deutſche Muſikſtaatspreis dem Komponiſten und Muſikhiſtoriker Rudolph Freiherr von Prochazka, der durch eine Oper „Das Glück" und durch drei im Verlage von E. Litolff erſchienene Liederbände auch in Deutſchland bekannt geworden iſt; die ſechs tſchechiſchen Muſikſtaatspreiſe an Vitězslav Novak, J. B. Foerſter, Boleslav Vomačka, K. B. Jirak, B. Martinu und Ottokar Sin. Die Verteilung dieſer Preiſe beweiſt, daß es in der tſchechoſlowakiſchen Republik nicht nur Bürger, ſondern auch Muſiker erſter und zweiter Ordnung gibt; denn dem Prozentſatz der deutſchen Bevölkerung in der Tſchechoſlowakei entſpricht der eine deutſche Preis gegenüber ſechs (!) tſchechiſchen keineswegs. E. J.

Der Muſikverlag Wilhelm Hanſen, Leipzig CI, Karlsſtraße 10, erläßt ein Preisausſchreiben für die beſte Anfänger- und Hausmuſik, das der Gewinnung zeitgemäßen Unterrichtsmaterials (nicht Übungen oder techniſch-inſtruktive Etüden u. dgl.) dienen ſoll. Verlangt werden wertvolle Kleinſtücke für Klavier oder beliebige Beſetzung, die ohne Schwierigkeiten von Anfängern ſowohl im Unterricht wie beim häuslichen Muſizieren geſpielt werden können. Einlieferungstermin iſt der 31. Dezember 1930. Für die beſten Werke kommen 4 Preiſe zu je M. 1000.— zur Verteilung. Das Preisrichterkollegium ſetzt ſich zuſammen aus den Herren Komponiſt Dr. Ernſt Toch, Amadeus Neſtler, Lehrer am Konſervatorium zu Leipzig, und Hilmar Höckner, muſikpädagogiſcher Leiter der deutſchen Landerziehungsheime.

Ehrungen.

Emil von Sauer wurde zum Kommandeur der Ehrenlegion ernannt.

Die Dresdener Opernsängerin Grete Nikisch wurde anläßlich ihres Ausscheidens aus der Dresdener Staatsoper zum Ehrenmitglied der Sächsischen Staatstheater ernannt.

Zum Professor des Orgelspieles an der Prager Deutschen Musikakademie wurde an Stelle des nach Deutschland berufenen Orgelmeisters Kurt Utz für das Studienjahr 1930/31 der Orgelvirtuose Hans Jakob Haller bestellt.

Verlagsnachrichten.

Im Verlag Breitkopf u. Härtel ist soeben die Partitur einer Jugendarbeit von Mendelssohn veröffentlicht worden. Es handelt sich um eine Kantate, die der junge Komponist im Jahre 1828 für die Naturforscherversammlung in Berlin komponiert hat.

Das seit vielen Jahren bei Musikern und Kammermusikfreunden bestens bekannte Nachschlagewerk „Kammermusik - Literatur - Katalog", zusammengestellt von Prof. Dr. Wilhelm Altmann-Berlin, erscheint in Kürze in vierter, bis zur Gegenwart ergänzter Auflage. Der Verlag Carl Merseburger, Leipzig C 1, Querstr. 27, legt auf das Werk eine Subskription auf, und zwar liefert er das Buch, wenn es vor Erscheinen bestellt wird, in Ganzleinen gebunden statt für M. 9.— für M. 6.50.

Die beim Kieler Bach-Fest uraufgeführte D-dur-Symphonie für Doppelorchester von Johann Christian Bach bringt GMD. Dr. Fritz Stein nunmehr in der Edition Peters heraus.

Von der Kritik als ein ganz einzig dastehendes und prachtvolles Werk bezeichnet, das zum ersten Male ein Weltbild der Musik in großer Zusammenfassung gibt, erscheint das neue „Handbuch der Musikwissenschaft" unter Mitwirkung namhafter Gelehrter herausgegeben von Dr. Ernst Bücken, Professor an der Universität in Köln. Wir machen daher besonders auf das heutige Inserat der Firma Artibus et literis, Gesellschaft für Geistes- und Naturwissenschaften m. b. H., Berlin-Nowawes, aufmerksam, in welchem diese eine Ansichtsfendung ohne Kaufverbindlichkeit und den Bezug zu außerordentlich günstigen Bedingungen anbietet.

Wir möchten unsere Leser auf den von der C. H. Beckschen Verlagsbuchhandlung in München beigelegten Prospekt besonders hinweisen. Der Verlag macht in diesem Verzeichnis unsere Leser mit seinen Neuerscheinungen bekannt, die sich ganz besonders als Geschenkwerke für Weihnachten eignen. Weiter zeigt der Musikverlag Ernst Eulenburg, Leipzig seine kleinen Partitur-Ausgaben in einem diesem Heft beigefügten Prospekt an, der unserem Leserkreis bei der Auswahl von Noten für das kommende Fest ebenfalls sehr willkommen sein wird.

Zeitschriften-Schau

Die im Verlag Breitkopf & Härtel erscheinende Zeitschrift „Der Harmoniumfreund", das einzige Fachorgan für Harmoniumspiel, hat das Erscheinen eingestellt. Hoffentlich wird das für die Hausmusikpflege wichtige Organ in repräsentablerer Aufmachung und mit reicherem Inhalt nach absehbarer Zeit seine Auferstehung feiern.

„Deutsche Tonkünstler-Zeitung", 28. Jahrgang, Heft 21.

Aus dem Vortrag von Ministerialrat Leo Kestenberg auf der Dresdener Verbandstagung.

Durch die Umlagerung der Gesellschaft, durch den Einbruch der Technik in die Musik, durch Rundfunk, Schallplatte und Tonfilm, durch die Ablenkung des Interesses der Jugend, durch Sport, Technik und alle möglichen anderen Gebiete hat der private Musikunterricht, der Laienunterricht insbesondere, der ja das Gros der Musikerziehung bedeutet, eine ganz entscheidende Umwandlung erfahren.

Jeder einzelne Angehörige des Musiklehrerstandes wird alles daran setzen müssen, um dieser Umwandlung durch Steigerung der Leistung, durch ganz besonders hohe Qualität des Unterrichtes zu begegnen. Eine jede Klavierstunde muß heute den Kampf mit den anderen Interessengebieten des Schülers aufnehmen, da die gesellschaftlichen Gewohnheiten, die sonst zum Musikunterricht führen, mehr und mehr wegfallen. Um so mehr ist es Aufgabe des Staates, der Bildungs- und Unterrichtsdezernate der Städte, dem Privatmusikunterricht aus den angeführten kulturellen Gründen jede Förderung angedeihen zu lassen. Wir denken an die Einrichtung von Seminaren, Kursen, Lehrgängen und Fortbildungsmöglichkeiten aller Art. In Preußen ist das Interesse der Verwaltungsbehörden, der Regierungen und der Provinzialschulkollegien geweckt. Gerade das, was den Kampf besonders verschärfte, die „Abneigung gegen den Oberschulrat" wirkt sich günstig aus als Verbindung der Privatmusiklehrerschaft mit den Behörden, als Erkenntnis von der Zugehörigkeit des Musikunter-

richts zu den pädagogiſchen Erforderniſſen, des Muſiklehrers zur großen pädagogiſchen Familie.

Die wirtſchaftliche Not, die Kriſe im Muſiklehrerſtand iſt nur zu überwinden durch eine neue Begründung von der Unentbehrlichkeit des Muſikverſtändniſſes, des Muſikunterrichts in allen Kreiſen des Volkes.

Staat und Geſellſchaft müſſen erkennen, daß die unzähligen Impulſe muſikaliſcher Art, wie ſie in Deutſchland allenthalben organiſiert anzutreffen ſind, in der Kirche, im Chorgeſangverein, in der Jugendmuſikbewegung einer ſyſtematiſchen Pflege bedürfen.

Zu dieſer ſyſtematiſchen Fürſorge gehört aber auch die Zurechnung des privaten Muſiklehrerſtandes zu den produktiven, einer dauernden, ernſten Beachtung würdigen Berufen. Mit der ſtaatlichen Anerkennung und Prüfung iſt der Muſiklehrer, iſt die Muſikunterrichtsanſtalt in den Kreis der ſtaatlichen, öffentlich-rechtlichen Bildungs-Einrichtungen eingetreten. Noch wird die Muſikerziehung, der private Muſikunterricht als jüngſtes Kind in dieſer traditionbeſchwerten Familie leicht überſehen, noch traut man ihm nicht viel zu. Um ſo ernſter, dringlicher und fundierter muß die Muſikerziehung an Staat und Geſellſchaft ihre Forderungen im Sinne der allgemeinen Kulturentwicklung des deutſchen Volkes erheben.

Wir ſind alle von der Überzeugung durchdrungen, daß wir mit unſerem inneren Singen und Klingen, mit dieſer ewigen Flamme, die uns unſere Kunſt verliehen hat, eine unendlich hohe, unaufſchiebbare und dringliche Miſſion heute und hier, gerade in dieſer Schickſalszeit zu erfüllen haben. Jeder von uns muß ſich mit doppelter Kraft und Energie an ſeinem Poſten dieſer Aufgabe widmen, ſich für deutſche Kunſt und deutſches Volk verantwortlich fühlen. Nur ſo werden wir die kulturellen Forderungen der Muſikerziehung an Staat und Geſellſchaft vertreten und erreichen können.

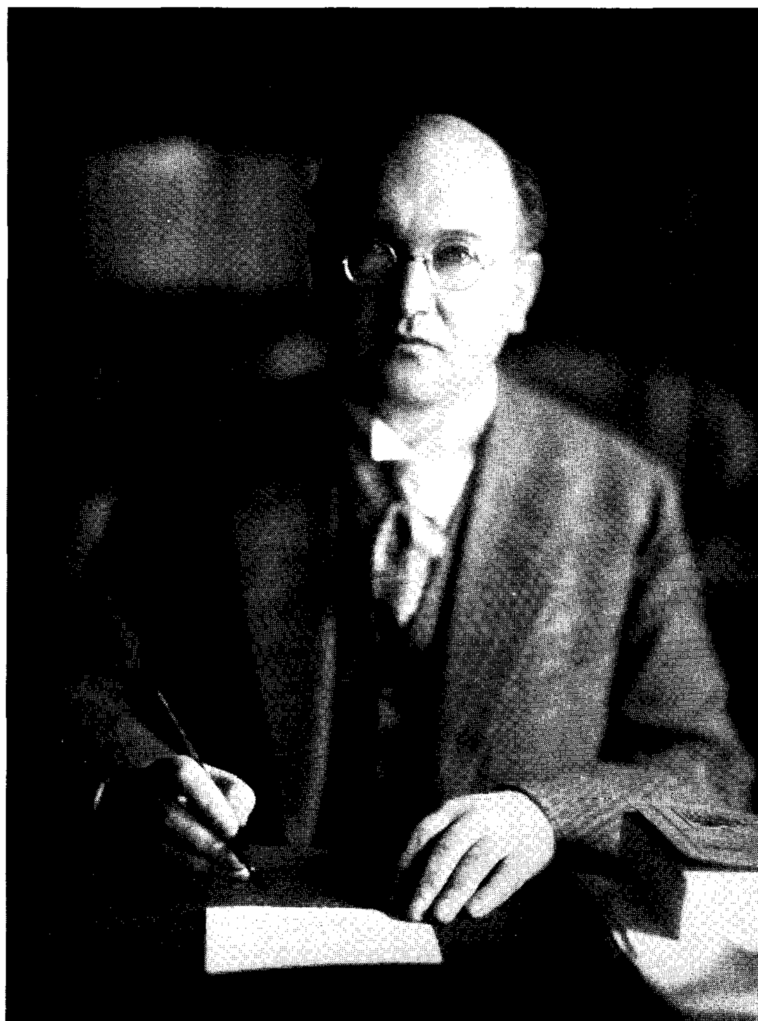
Unter dem Titel „Auf dem Wege" erſcheint im Verlag für Kultur und Kunſt, Berlin-Hermsdorf, eine neue Zeitſchrift, deren Hauptſchriftleiter Dr. H. Pflieger-Haertel, Pforzheim, iſt. Das erſte Heft enthält Beiträge von Walther Howard über „Konzentration", und in einer Rubrik unter dem Titel „Der kleine Hauskonzertführer" werden bekannte Werke der Hausmuſik einer von praktiſchen Geſichtspunkten aus geleiteten Betrachtung unterzogen.

„Das Orcheſter", 7. Jahrg. Nr. 19. „Die Lage der deutſchen Muſiker und der Orcheſternachwuchs". Von Robert Hernried.

Die Lage der Orcheſtermuſiker iſt kataſtrophal. Die wirtſchaftliche Not und das Erſtarken der mechaniſchen Muſik haben Abbaubeſtrebungen hervorgerufen, über deren Tragweite die Öffentlichkeit genugſam unterrichtet iſt. Man geht aber fehl, wenn man lediglich der mechaniſchen Muſikinduſtrie die Schuld an dieſer Lage zuſchreibt. Die Hochkonjunktur, deren ſich dieſe erfreut, iſt eine Folge-Erſcheinung, hervorgerufen durch das Mißlingen eines Jahrzehnts volkspädagogiſcher Arbeit. Es hat ſich gezeigt, daß volkstümliche Sinfoniekonzerte und Theatervorſtellungen, veranſtaltet von parteipolitiſchen Organiſationen für Volksbildung, wohl ſtarken Zulauf hatten, wenn ſie für minimale Eintrittspreiſe geboten wurden, daß aber hierdurch für Konzerte und Theater keine neue, normal zahlende Beſucherſchar gewonnen werden konnte. Während eine Gruppe der Handarbeiter für den Sinneskitzel und die Pſeudoromantik des Films faſt normale Theaterpreiſe zahlt, hat ſich eine andre der Bewegung der Singgemeinden und Spielgruppen angeſchloſſen. Die Spaltung in der Schicht der Handarbeiter, die in ihrer Mehrheit heute keineswegs mehr Proletarier, ſondern zum großen Teile an die Stelle des früheren Bürgertums aufgerückt ſind, zeigt ſomit eine deutliche Spaltung in zwei Gruppen: die im ſchlechten Sinne konſervative ohne ethiſche Weltanſchauung (Film- und Schenken-Beſucher) und die, religiös-ſittliche Erneuerung anſtrebende der reinen Sänger und Spielleute. Die kataſtrophale Lage der deutſchen Orcheſter wurde alſo im Grunde dadurch hervorgerufen, daß keine dieſer beiden Schichten die Orcheſterkunſt in ihrer höheren Entwicklung als kulturelles Lebenselement empfinden, ſondern ihre Anſprüche in Bezug auf Orcheſter dort in den Grenzen der Kinomuſik, hier im Rahmen der alten Spielmuſiken halten. Real-kaufmänniſch geſprochen, iſt ſomit gerade von ſeiten dieſes neuen Bürgertums die Nachfrage nach dem Genuſſe der überkommenen Theater- und Konzert-Orcheſter eine recht geringe.

„Muſik in Württemberg", Nr. 5, Jahrg. 7 (Stuttgart).

Das vorliegende Heft gilt als Sondernummer für Auguſt Halm. Beſonders hervorzuheben ſind die vorzüglich orientierenden Aufſätze „Halm, wie ich ihn ſehe" von Dr. Otto Garthe, „Auguſt Halm" von Th. K. Schmid, Nagold, „Was ein Laie Halm verdankt" von Dr. E. Metzger, Stuttgart. Ferner enthält das Heft eine Statiſtik über die literariſchen und muſikaliſchen Schöpfungen Halms.



Phot. Sincelius, Berlin

Hans Joachim Moser

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem Muſikaliſchen Wochenblatt

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS, GASCHWITZ BEI LEIPZIG

97. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG / DEZEMBER 1930 HEFT 12

Hans Joachim Moſer.

Von Walther Vetter, Hamburg.

I.

Jenes Unbehagen, das mich überſchlich, als der Verlag dieſer Zeitſchrift mich um eine Würdigung Hans Joachim Moſers erſuchte, entſtammte der gleichen pſychiſchen Quelle, wie Moſers einſtiger Seufzer über das „undankbare und vielleicht gar gefährliche Geſchäft, von einem lebenden großen Fachgenoſſen" (Abert) „eine Porträtſkizze zu entwerfen". Dem Hiſtoriker pflegt eine Abneigung gegen die Behandlung von Gegenwartsfragen im Blute zu liegen. Anderſeits kann nicht zweifelhaft ſein, daß Moſer, der Direktor der Charlottenburger Akademie für Kirchen- und Schulmuſik, Honorarprofeſſor an der Berliner Univerſität, Senatsmitglied der Preußiſchen Akademie der Künſte uſw.; daß Moſer, der Verfaſſer der „Geſchichte der deutſchen Muſik", des muſikaliſchen „Zeitenſpiegels" und „Wörterbuchs", der Hiſtoriker-Poet der Evangeliſchen Kirchenmuſik und der erſte ernſthafte Monograph Hofhaimers —, daß dieſer viel verpflichtete und jeden nach muſikaliſcher Bildung Strebenden immer aufs neue verpflichtende vielſeitigſte Muſiker unſerer Tage das Recht des gewöhnlichen Sterblichen, ſich die öffentliche Verbreitung ſeines Konterfeis verbitten zu können, durchaus verwirkt hat. Freilich, ſämtliche belangvollen wiſſenſchaftlichen Arbeiten Moſers hier auch nur mit dem bloßen Titel aufzuführen, verbietet ſich aus Raumgründen ebenſo wie die Aufzählung aller ſeiner Ämter und Ehrenſtellungen! Wo und wie alſo beginnen?

Eines iſt gewiß. Jedes Bild, das heute hier gezeichnet wird, muß morgen umgezeichnet werden. Moſer, nie raſtend, immer ſchaffend, organiſierend, anfeuernd, erblickt im ſtändigen Werden, Werten und Umwerten, den Lebensſinn und im (geiſtigen) Kampf — mit dem Weiſen von Epheſus — den „Vater aller Dinge". Wer wagt es, ſeinem „Streitwagen" in die Speichen zu fallen, ſeinen Lenker zum Stillſtand, wie ihn der Porträtiſt benötigt, zu zwingen?

Solcher Leiſtungsfülle gegenüber wird Selbſtbeſcheidung zum Gebot. Nicht Einzelheiten gilt es zu nennen und kritiſch zu deuten. Der hinter aller Vielfalt wirkenden Einheit heißt es gerecht zu werden. Die faſt beiſpielloſe geiſtige Arbeits- und ſchöpferiſche Stoßkraft ſeines „Helden" ins rechte Licht rücken darf auch derjenige, der es ablehnt, einen Panegyrikus zu ſchreiben. Im übrigen iſt die Erſpähung von Lücken und Schwächen um ſo einfacher (und frivoler), je größer das Objekt der Kritik iſt.

Geboren wurde Hans Joachim Moſer — rund vor vierzig Jahren — in Berlin; damals erhielt die Stadt ihr Gepräge durch ihre politiſchen, wirtſchaftlichen und feudal-militariſtiſchen

Interessen. Sein jetziges Berliner Amt, ein Amt von einschneidender Bedeutung für Deutschlands geistig-musikalische Zukunft, übernahm er, als das Antlitz Berlins sich merklich ins Menschliche und Geistige gewandelt hatte und ihm die Aufgabe zuteil wurde, seinerseits an diesem Umwandlungsprozeß mitzuwirken. Vor Berlin, 1919—1927, verdiente er sich in Halle die Sporen, um alsdann in Heidelberg sein erstes Ordinariat zu verwalten.

Hans Joachim, Sohn Andreas Mosers, durch seinen Vornamen an Joseph Joachim, den großen Freund seines Vaters, erinnernd, teilt nicht das Schicksal der Söhne bedeutender Väter, unter dem Schatten des Ruhmes der älteren Generation das Leben eines Verkannten zu führen. Nicht zuletzt dank dem unleugbaren forschen Naturell seines Spreeathenertums verstand er es von jeher, sich geistig und menschlich hinreichend Ellbogenfreiheit zu verschaffen.

Für Gehalt und Methode des Moserschen Schaffens wurde zunächst bedeutungsvoll, daß er von der Germanistik an die Musikwissenschaft herankam. Dichterische (auch kompositorische) Neigungen ließen auf früheste Arbeiten einen Schimmer des Sentiments fallen. Ein Ventil hielt Mosers Künstlertum sich bis zur Stunde offen; in seinem Wirken als — geistig ungemein beweglicher — Konzert- und Oratoriensänger schaffte es sich Bahn. Seine Aufgabestellung als Forscher, Professor, Pädagoge und Künstler war stets betont deutsch, und wenn Thomas Mann den „historischen Menschen" als „wesentlich frommen Menschen" bezeichnet, hätte er dabei an den Historiker Moser denken können, den Mann von echt religiöser und bewußt evangelischer Haltung.

Nicht als Mosers Schüler (im strengen Sinne) schreibe ich diese Zeilen, doch bekenne ich mich gern zu seiner geistigen Schülerschaft. So bleibt mir denn nur die Hoffnung, daß dem „Porträtierten" bei der Lektüre dieser Zeilen nicht das Wort des sterbenden Hegel einfalle —: „Von allen meinen Schülern hat mich einer verstanden . . . ., und der — hat mich mißverstanden."

II.

Zwei der Sprangerschen „Grundtypen der Individualität" scheinen sich mir in Mosers Persönlichkeit zu einer neuen, höheren Einheit zu verbinden, die des theoretischen und die des ästhetischen Menschen. Er vereinigt in sich die „subjektiv durchwirkte Auffassungskraft" der ästhetischen Phantasie mit dem Streben nach „Kritischer Reinigung des Erkennens von allen subjektiven Beimischungen". Es liegt im Wesen dieser Vereinigung, daß ihr die vollkommene Vollziehung versagt bleibt. Ein Lebenswerk, das auf sie sich gründet, verzichtet auf doktrinäre Einseitigkeit und Ausschließlichkeit, engherzige Fachabgeschlossenheit und verknöchertes Spezialistentum, verklammert sich vielmehr mittels zahlloser Fäden, Adern und Wurzeln in horizontale Weite und verdankt diesen soliden Bindungen einen festen Halt nach innen und außen, auch wenn sein — durchaus nicht immer bloß im Nebenamt „ästhetischer" — gelehrter Schöpfer nicht in jedem Falle willens ist, sich im Interesse der Geburt der „rein geistigen Welt eines Begründungszusammenhangs" als physisches Wesen zu verzehren.

In unserer Zeit des auch innerhalb der Musikwissenschaft in fast beängstigendem Tempo um sich greifenden Spezialistentums wirkt Moser recht eigentlich als Unzeitgemäßer. Gewiß zeichnen sich auch in seiner Arbeit Interessengrenzen ab. Deutsches Volkslied, Kirchenmusik, Gesangsmusik überhaupt, werden mit besonderer Liebe betreut, und die „Geschichte der deutschen Musik" erscheint herausentwickelt aus den Betrachtungen über das altdeutsche Volkslied, die, methodisch exakt, historisch und ästhetisch gleich ergiebig, einer „bastelnden Tiefen-Wahrschau" im Sinne ihres deutschen Verfassers ihre Entstehung verdanken. Trotzdem wäre es verfehlt, eine geistige Porträtierung Mosers auf die Eigenart seiner bisher von ihm, sei es mit Vorliebe, sei es mit besonderem Glück behandelten Stoffgebiete einzustellen und dabei zu übersehen, daß gerade die Art der Behandlung des jeweiligen Themas ganz bestimmte Rückschlüsse auf die geistige Gesamtstruktur dieses Musikgeschichtsschreibers erheischt, eine Struktur, die schematisch zu etikettieren man sich hüten sollte.

Gelegentlich der Erörterung von Gesichtspunkten für die Auswahl kirchlicher Musik im Gottesdienst sucht Moser einmal seine Berechtigung zu „weiteren Ausblicken" mit dem Hinweis

darauf darzutun, daß er nicht bloß Musikwissenschafter, vielmehr auch „der Idee des allgemeinen Priestertums" untertan sei. Ich halte es nicht für angängig, daß man in solchen Wendungen rhetorische Phrasen mit demagogischer Tendenz erblickt. Sachlicher Einfühlungswille wird zugeben, daß es mit der Rückführung der Moserschen Geistigkeit auf die Vereinigung von theoretischem und ästhetischem Typus allein noch nicht getan ist, oder, mit andern Worten, daß ein Ergebnis dieser Vereinigung die Neigung zur Synthese ergänzender, ja gegensätzlicher Daseinsformen überhaupt sei. In diesem Sinne wenigstens verstehe ich es, wenn Moser einmal von seinem Verlangen nach Bestätigung der gemeinsamen Wurzeln von Religion, Kunst und Leben spricht und ein andermal die geschichtliche Tatsache unterstellt, daß Wissenschaft, Religion und Kunst im 20. Jahrhundert als eine große, in sich gleichberechtigte Dreiheit vor den deutschen Menschen hinträten.

Solches Verlangen nach Verbreiterung des musikwissenschaftlichen Weltbildes braucht nicht mit einer gewandten Allerweltsfügsamkeit gleichbedeutend zu sein. Wie der Verfasser der deutschen Musikgeschichte bekennt, es sei ihm um die Betonung des Faustischen im Deutschen zu tun gewesen, so läßt der Heidelberger Ordinarius in seiner Antrittsrede durchblicken, daß auch ihm selbst faustische Zweifel und Kämpfe nicht erspart blieben, sogar Zweifel an der inneren Daseinsberechtigung seiner Wissenschaft! Wer zu solcher Stunde ein Bekenntnis von derartiger Tragweite abzulegen wagt, legitimiert seinen geistigen Expansionsdrang im Sinne des Willens zu unbedingter Vermeidung eines Sicheinspinnens in exklusive und weltfremde Fachtümelei. Moser ist sich in jedem Augenblick seiner wissenschaftlichen Musikschriftstellerei bewußt geblieben, daß jenseits seiner Grenzen auch noch Leute wohnen und Probleme existieren.

Zu den großen Gegenwartsfragen, die den Historiker Moser von jeher beschäftigten, seit er schöpferischer Musikgeschichtsbetrachtung obliegt, gehört der Zweifel, ob unsere Zeit überhaupt noch imstande sei, wirkliche Kultur zu erzeugen, ob sie nicht vielmehr nur für eine unproduktive Zivilisation die Kräfte aufbringe. Es ist bezeichnend, daß Moser vor seinem ersten großen wissenschaftlichen Wurfe, mitten während des Ringens mit den Stoffmassen seiner deutschen Musikgeschichte, zeitweise geneigt schien, sich dem damals gerade zur Mode werdenden und in der ersten aufgewühlten Nachkriegszeit immerhin reichlich aktuellen Spenglerschen Pessimismus mit Haut und Haaren zu verschreiben. Wenn alsdann nach Verlauf weniger Jahre der junge Heidelberger Ordinarius deutlich von diesem Standpunkt abrückt, offenbart sich darin das natürliche Bekenntnis des schöpferischen Menschen. Seit Vollendung seines großen Musikgeschichtswerkes gehört Moser nicht mehr zu den „wundersüchtigen Chiliasten", die das „Hereinbrechen des Antichrist" erwarten, während der Teufel längst rings um ihnen im Lande haust und sie versäumen, alle Mittel zu seiner Abwehr zu ergreifen; er glaubt nicht daran, daß die Kultur der „guten alten Zeit" endgültig von der Zivilisation des 20. Jahrhunderts „abgelöst" sei. Er hält vielmehr dafür, und jeder, der geschichtlich zu denken gelernt hat, wird ihm hierin beipflichten, daß die kultivierten und die zivilisierten Menschen sich von alters her in den Haaren gelegen haben und es für jedes Zeitalter nur darauf ankommen kann, den Unterscheidungssinn für „Priestertum und Händlertum" wach und scharf zu erhalten.

Freilich läßt sich die endgültige Beantwortung dieser brennenden Fragen schwerlich aus eigener, subjektiver Geistesstruktur herleiten. Für den schaffenden Moser kristallisiert sich das Problem daher zur Alternative seiner eigenen Zeittreue oder Unzeitgemäßheit. So bleibt ein Rest des Zweifels, und aus solchem Zweifel heraus setzt der Musikhistoriker immer erneut an der Peripherie seiner zentralen Interessensphäre den Hebel an, um auf irgend einem (Um-) Wege doch in jedem Falle wieder zum für ihn allein Wesentlichen, zur Freilegung und Nutzbarmachung verschütteter musikalischer Schächte zu gelangen. So wird dem rückschauenden Betrachter der Umstand zum Symbol, daß eine der frühen Veröffentlichungen Mosers, nachdem er bereits mit Oskar Noë zusammen ein Schriftchen über die Technik der deutschen Gesangskunst herausgegeben hatte, akustischen und phonetisch-physiologischen Erscheinungen gewidmet war. Hier schnitt der künftige Geschichtsschreiber ein Thema an, dem er als Sänger und Gesangstheoretiker zwar innerlich nahestand und weiterhin verbunden bleiben sollte, das jedoch

keineswegs in der ideellen Hauptrichtung seines späteren Arbeitszieles lag, obgleich es allerdings sein in der Folgezeit bekundetes Verständnis für alle historischen Schicksale der Vokalmusik leise vorausahnen ließ.

Einem Gefühl der Mitverantwortlichkeit an der Gestaltung des Gesichtes des Jahrhunderts scheint es mir zu entstammen, wenn Moser, sei es, daß er erzieherische oder organisatorische, sei es, daß er liturgische oder allgemein kulturelle Fragen erörtert, mit einer glaubhaften Geste der Selbstironie auf einem Nachbargebiete „im Vollbewußtsein Sokratischen Nichtwissens noch geringere Kenntnisse als im eigenen Fache" zu zeigen vorgibt. Eine gewisse, Sokratischer Mentalität sich sorgsam verbunden haltende „Unbeschwertheit von Sachkenntnis" kann in der Tat in stickiger „Fach"-Atmosphäre reinigend wirken, und es bleibt letzten Endes Angelegenheit des Charakters und seiner inneren Unabhängigkeit, ob man den Mut aufbringt, sich gelegentlich zu einem forschen Aus-der-Reihe-Tanzen zu bekennen. So wandelt Moser, wenn er dem Wesen der evangelischen Kirchenmusik nachspürt, wiederholt auf den Pfaden des Theologen und Liturgikers. Es geht ihm nicht so sehr um die Lösung historisch-technischer Einzelfragen, wie den Entscheid „polymetrisches oder isometrisches Kirchenlied" (ein so kompetenter Richter er auch gerade in dieser Frage wäre!), als vielmehr um die Einstellung der „öffentlichen Meinung" aufs Neuschöpferische als auf die conditio sine qua non, von welcher letzten Endes das Schicksal der deutschen Musik überhaupt abhängt. Dabei beherrscht ihn jene religiöse Grundstimmung, die sich von dem überheblichen Verstandeskult des „Aufkläríchts" jeglichen Zeitalters angewidert fühlt und jene Dreiheit von Wissenschaft, Religion und Kunst zur ideellen Basis hat.

Von solchen Gesichtspunkten ausgehend, lehnt Moser es ab, die künstlerische Autorität des Thomaskantors zur Schlichtung der Streitigkeiten einer mit völlig neuen kirchlich-religiösen Problemen ringenden Zeit zu mißbrauchen, zumal Bach uns Heutigen ja auch durchaus nicht den Gefallen getan hat, sich einseitig für Polymetrie oder Isometrie des Kirchenliedes zu „entscheiden", wenn ihm auch diese näher lag als jene. Insofern Moser (mit einigem Optimismus) die Wiedererstehung der alten Adjuvantenchöre, Kantoreien und Kurrenden für wünschenswert und — möglich hält, kommt in ihm der praktische Organisator zum Vorschein, der die Schaffung eines gesunden Nährbodens für heimatliche Gewächse für ersprießlicher erachtet als den Import von fremden oder doch unserm Gegenwartsgefühl entfremdeten Pflanzen.

Im Rahmen der schöpferischen Lösung gewichtiger Gegenwartsprobleme verdient Mosers Bemühung um Aufklärung des Volkslied-Begriffs ganz besondere Beachtung in einer Zeit, da die Doppelparole der Wiedergewinnung des alten und der Schaffung eines neuen Volksliedes nachgerade zum Schlagwort zu werden droht, an dem sich begeisterungstrunkene Ideologen immer erneut berauschen. Bezeichnend für die geistige Physiognomie Mosers ist es, daß er zur Erkenntnis der Fragwürdigkeit der beliebten Volkslied-Etikettierungen nicht auf dem Wege der Reflexion, vielmehr dank einer (noch im Ausbau begriffenen) Methode der musikalischen Lesartenkritik, überhaupt: forschend-schöpferisch, gelangt ist. Manchem Zünftigen mochte es als eitel Ketzerei erscheinen, wenn hier ein weidlich unprofessoraler Universitätsprofessor und herzlich unakademischer Akademiedirektor die Trennungsmauern abzutragen begann, die eine ehrwürdige Historie zwischen Volks-, volkstümlichem und Kunst-Lied aufgerichtet hatte. So lernten wir dank einer glücklichen Moserschen Intuition Form und Inhalt jener „Gebildeten-Tenores" und „Hofweisen" kennen, deren Existenz die bisher unwahrscheinlicherweise klaffende Lücke zwischen der weltlichen Monodie des späten Mittelalters und dem deutschen Continuo-Sololiede ausfüllte. Wenn man bisher im Volkslied sehr wesentlich den Begriff Altes deutsches Lied (des 16. Jahrhunderts) schlechthin verkörpert sah, ist Moser konsequent genug, dieses echt romantische, seit Uhland unverrückbare Idol zu zerstören und neben Meistergesang, Kirchen- und Volkslied paritätisch die „Hofweise" zu stellen. Das Wirkungsgebiet des Humanismus, dessen Einfluß auf die Gestalt der Hofweisen Moser glaubhaft macht, erscheint damit fühlbar erweitert. Vor allem aber zerstiebt dank der Moserschen Erkenntnisse der verwaschene Begriff der Naturgenialität immer mehr, um einer billigeren Einschätzung des Fachkönnertums Raum

zu geben, auf das auch die deutsche musikalische Zukunft nicht wird verzichten können, sofern sie Werte von der Qualität und Lebenskraft jener alten Weisen zu schaffen gesonnen ist.

Sehen wir Moser hier an eingewurzelten fremden Anschauungen rütteln, so ist er (hiermit glaube ich einen wichtigen Zug zur Abrundung seines Charakterbildes beizutragen) auch nicht zurückgeschreckt vor einer Modifizierung eigener Gepflogenheiten. Ich denke dabei weniger an seinen rücksichtslosen Umbau namentlich des ersten Bandes seiner Musikgeschichte, als vielmehr an sein Abrücken von der einst auch von ihm hinlänglich geübten Übertragung kunsthistorischer „Grundbegriffe" auf die Musikwissenschaft. Wenn er die bequemen und dekorativen Marken „Gotik", „Renaissance", „Barock" auch heute noch nicht missen möchte, ist er doch mit Erfolg bestrebt, sie mit „verläßlichen Begriffsinhalten" zu versehen. Er arbeitet auch hier, wie in so vielem Prinzipiellen, durchaus im Sinne Hermann Aberts, wenn er derlei Stilvergleiche nur in der „gemeinsamen kulturellen Grundstellung" der einzelnen Künstler und in den gleichsam aufgeklebten Ornamenten der gleichzeitig ins Leben tretenden Werke der verschiedenen Künste für diskutabel hält, sie nicht für eine „erweiterte Geschichte der Kunsttechniken" auszunützen versucht, vielmehr im Sinne „ästhetischer Kulturgeschichtsausstrahlung" verwertet. In der Tat scheint mir bereits viel gewonnen mit der Erkenntnis, daß jene Begriffe, die als Spitzmarken und Kapitelüberschriften immer prächtig am Platz sein werden, für die Erhellung der musikwissenschaftlichen Kunsttechnik herzlich wenig beitragen; daß sie jedoch — so verstehe ich Moser — die Phantasie des nach kulturgeschichtlichen Beziehungen spähenden Lesers befruchten. Was nämlich Ambros seit seiner Musikgeschichte und seinen „Kulturhistorischen Bildern" an kultur- und allgemein geistesgeschichtlichen Maßstäben prinzipiell der Methodik des Musikgeschichtsschreibers hinzugewonnen hat, das baute Moser, dem allgemeinen Zuge der Zeit folgend, auf seine Art aus. Diese spezifisch Mosersche Art erinnert mich immer an jenen Vergleich Wilhelm v. Humboldts zwischen dem Historiker und dem Dichter, den auch Eduard Spranger anführt, als er davon spricht, daß die Geschichte, möge sie noch so sehr „an tatsächliches Material" gebunden sein und aus einer „geistigen Gesetzlichkeit" erwachsen, zuletzt doch an die Kunst heranstreife. Und gerade aus der noch sehr unvollkommenen Entwicklung des begrifflichen Rüstzeugs des Geschichtsschreibers, von der ich hier mit Beziehung auf die Musikwissenschaft rede, leitet Spranger die einleuchtende Folgerung ab, daß die „ästhetischen Akte" die Arbeit des Historikers noch stark beherrschen, „denn", so fährt er fort, „die historische Rekonstruktion ist auf singuläre Vorgänge gerichtet, die nur der anschaulichen Phantasie zugänglich sind".

Gewisse Mosersche Begriffsbestimmungen, wie er sie mit besonderem Glück im Bereiche der evangelischen Kirchenmusik versucht hat, streifen in der Tat im bezeichneten Sinne „an die Kunst" heran. Einen „absoluten Dauerwert" des spezifisch Evangelischen im Bereiche der Tonkunst glaubt er in der Prägung „Musik als Gedanke" (im Gegensatz zum katholischen: „Musik als Zauber") gefunden zu haben, wie er überhaupt auf der Suche nach brauchbaren und terminologisch hieb- und stichfesten Grundbegriffen gern das Mittel der Antithese anwendet, im vorliegenden Falle zwar, echt künstlerisch schauend, die Mystik als die auch der Seele des protestantischen Musikers vertraute Welt anerkennt, jedoch zwischen der „Wollust der Sinne" und „ästhetischen Willensnarkose" auf katholischer Seite und der „Ekstase des Geistgedankens" im evangelischen Lager scharf unterscheidet. Ich führe diese Formulierungen an, weil sie dem ferner Stehenden leicht als bloße Rhetorik oder gar als spielerischer Feuilletonismus erscheinen, dem mit dem Moserschen Wesen Vertrauten jedoch keinen Zweifel darüber lassen, daß hier kein tänzelnder Florettfechter mit geistreichem Schaustück zu blenden sucht, sondern ein emsiger Arbeiter sich's nicht verdrießen läßt, unter Hintansetzung teutonischer Schwerfälligkeit, auf anmutige Weise, Ausblicke zu eröffnen.

Mosers Lebenswerk ist noch so stark im Fluß, er selbst ist so unablässig im Zustand des Umschichtens und Umbauens des bisher Erforschten und Erarbeiteten; er ist seinem innersten Wesen nach so sehr der stetig produktive Deuter und Neu-Ergründer, daß es verfrüht und fast frivol wäre, seine Stellung innerhalb seines Faches schon heute fixieren zu wollen. Trotzdem dürfte

keine wie auch immer geartete Fortsetzung seines Lebenswerkes die Erkenntnis Lügen strafen, daß hier ein künstlerischer Mensch und ein Gelehrter ästhetische Wirkungsmittel in den Dienst der Geschichtsschreibung stellt, dank welchen er seinen wissenschaftlichen Arbeiten einen Widerhall gesichert hat, wie er heutzutage im allgemeinen nur Werken der schönen Literatur beschieden ist. Ich erinnere in diesem Zusammenhang nur noch an die novellistischen Köstlichkeiten seiner „Evangelischen Kirchenmusik in volkstümlichem Überblick", und ich erinnere ganz allgemein an seinen bildkräftigen, metapherreichen Stil, der alle Phasen von gelehrt-philologischer Begriffsergrübelung und -zergliederung bis zu weidlich unakademischer Berliner Schnoddrigkeit zu durchlaufen weiß.

Es hätte gewiß nicht der Hofhaimer-Monographie bedurft, wenn es den Nachweis gegolten hätte, daß Mosers forschender Spürsinn auch die Instrumentalmusik mit Schärfe und Liebe geschichtlich durchleuchtet. Daß er sich je in enges Spezialistentum verfange, war für ihn, an dessen Lebenswerk die Geschichte der deutschen Musik den Eckstein bildet, nie zu befürchten, zumal er sich auch mit der „Geschichte des Violinspiels" seines Vaters durch Vorausschickung einer historischen Betrachtung über das Streichinstrumentenspiel im Mittelalter auf sinnige Weise zu liieren wußte. Wenn ich vom deutschen Volkslied, der Gesangs- und Kirchenmusik als geistigen Hauptsphären Mosers sprach, wollte ich damit gewissermaßen nur das „tonale Zentrum" andeuten, auf welches die reichen melodischen „Kontrapunkte" und harmonischen „Ausweichungen" des fast verwirrend reichen Moserschen Schaffens, untertan der beregten Synthesis des theoretisch-ästhetischen Menschentums, sich immer wieder beziehen. Und hat Moser uns in Hofhaimer doch nicht bloß den Orgelkomponisten erst wirklich geschenkt und damit die Frühzeit der Geschichte des Orgelspiels beträchtlich erweitert, vielmehr auch den Liedmeister des deutschen Humanismus zur blutvollen Persönlichkeit schöpferisch-dichterisch (in W. v. Humboldts Sinne) neu erstehen lassen. Man merkt es dieser Arbeit nirgends an, ja, es gereicht ihr vielleicht zum Vorteil, daß sie im Grunde Ergebnis einer gewissen Resignation ist, weil alle breitere und ergänzende Ausführung als raum- und geldfressender „Ballast" über Bord geworfen, dann freilich in den „Rettungsboten" mehrerer Einzelstudien aufgefangen wurde, zu denen ich den durch seinen reichen Notenanhang besonders wertvollen Beitrag über das Leben und die Lieder des Adam von Fulda in erster Linie zähle. Im Umkreis des Hofhaimerwerkes erwuchsen auch manche neuartigen und prinzipiell bedeutungsvollen Erkenntnisse über Wesen und Typik von Orgel und Orgelspiel der Vergangenheit, wodurch die Arbeiten Willibald Gurlitts bemerkenswerte Ergänzungen erfuhren. Man darf es nebenbei auch als neuen Beitrag zur Gewinnung musikwissenschaftlicher Grundbegriffe auffassen, wenn Moser dem orchestralen Typus der „Bläserorgel" den ihr beigelegten „barocken" Charakter insofern abspricht, als er das zeitliche Nacheinander von (vorbarocker) Chororgel und (barocker) Bläserorgel zugunsten eines Nebeneinanders in dem Sinne ablehnt, daß die Bläserorgel vornehmlich in Deutschland und Frankreich, und zwar zu Konzertzwecken, die Chororgel hingegen, Vokalkantorei verstärkend, hauptsächlich in Italien zu suchen sei. Dabei kann es jedem Liebhaber dekorativer Etikettierung unbenommen bleiben, den Klangcharakter der Bläserorgel als „barock" von dem anders gearteten Klang der Chororgel zu unterscheiden.

III.

Als Hans Joachim Moser im Jahre 1927 sein Heidelberger Ordinariat, dessen schöpferische Frucht der „Hofhaimer" war, aufgab, um in Berlin Direktor der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik und Honorarprofessor zu werden, mochte manch einer vom Fache sich sagen, daß diese Berufung eine weit über das rein Persönliche hinausgehende Bedeutung habe. Es konnte den Musikwissenschaftern durchaus nicht gleichgültig sein, ob einer der Ihrigen oder aber ein Außenseiter Akademiedirektor wurde. Gerade Moser hat bald nach seinem Amtsantritt in einer quasi ex cathedra gehaltenen Rede die „erhebliche Bewegungsfreiheit" betont, mit welcher die Bestimmungen für die Prüfung auf das künstlerische Lehramt, sei es in Sachsen, sei es in Preußen, gehandhabt werden könnten. Die zentralistischen Bestrebungen Berlins sind nachgerade intensiv genug, um innerhalb musikwissenschaftlicher Kreise den Wunsch erklärlich

erscheinen zu lassen, daß die musikerzieherischen Bestrebungen der höchsten preußischen Instanz nicht von einem ebenso wissenschaftsfremden wie in seiner Bewegungsfreiheit ungehemmten Pädagogen monopolisiert werden.

Als der neue Direktor sein Amt übernahm, konnte die Akademie auf eine über hundertjährige Geschichte zurückschauen. Ihre Anfänge fallen in jene Zeit, da das gesamte preußische Schulwesen durch Wilhelm v. *Humboldt* im Geiste eines neuen Humanismus aufgebaut wurde. Der preußische Militärstaat hatte bis dahin der Organe ermangelt, die zur Aufnahme menschlicher Selbstentfaltungsideale fähig gewesen wären, und der Geist, der den älteren, den friderizianischen, Staat erfüllt hatte, war nicht deutscher, vielmehr welscher Art gewesen. Manche Züge der heutigen Gesamtlage erinnern an die damalige Situation. Auch heute vollzieht sich ein Umbau der Erziehung und ihrer Grundlagen, auch heute steht der *Geist* überhaupt und der *deutsche* Geist im besonderen auf dem Spiele. Auch die großen, allgemeinen Ziele der Akademie sind die gleichen geblieben: „Beförderung der Kirchenmusik und Ausbildung von Organisten und Musiklehrern an Gymnasien und Schullehrerseminaren". Heute freilich ist die Musikerziehung zum Angelpunkt der Schulerneuerung überhaupt geworden, dadurch erscheinen die musikalisch-pädagogischen Ziele der Anstalt ungleich weiter gesteckt als jemals. Trotzdem greift ihr heutiger Direktor auf die frühesten und besten Quellen ihrer Kraft zurück, wenn er weder eine hochmütig-zünftlerische Fachmannskunst, noch eine Kunstpopularisierung um jeden Preis predigt, vielmehr eintritt für eine „heiter-ernste, fromme, herzliche, reine Gesinnung", dank welcher der Musikpädagoge Menschenerziehung und zugleich Menschheitserziehung üben möge. In solchen Worten glaubt man das Rauschen der Quellen von *Weimar* zu hören, in dessen Sphäre der junge *Humboldt* gewandelt war und in dessen Kreisen *Zelter*, der erste Leiter der Akademie, die Erfüllung frühesten Verlangens gefunden hatte.

Zugleich scheint mir aber durch solche Moserschen Bekundungen der gleiche Sturmwind zu wehen, wie er seit 1907, dem Jahre des Amtsantritts Hermann *Kretzschmars*, die stockig und muffig gewordenen Akademieräume auslüftete. Die auf weite Sicht hin unternommenen Reformen, die von einer Erweiterung des Unterrichtszieles, Verlängerung der Studienzeit und höheren Anforderungen an die Schülervorbildung ihren Ausgang nahmen, haben heute, gemäß dem *Kestenberg*schen Grundriß, aus dem in seinem Charakter schwankenden „akademischen Institut" eine Akademie vom fest umrissenen Plane einer staatlichen Hochschule werden lassen.

Vitalität und Aktivität, zwei der vornehmsten Grundformen der schöpferischen Persönlichkeit Mosers, ließen es zu keinem Stillstand noch Genüge am Erreichten kommen. Als zentrale Aufgabe der Akademie schälte sich aus der Fülle der pädagogischen, künstlerischen und wissenschaftlichen Bestrebungen die Heranbildung des Künstlerpädagogen heraus. Noch nicht einmal des Zeitraums eines Herodotischen Menschenalters hat es bedurft, daß aus einem zwei- ein achtsemestriges Studium wurde! Die unter Moser besonders stark betonte Tendenz, Können *und* Wissen zu vermitteln, aus dem „Technischen" ins Künstlerisch-Geistige fortzuschreiten (welche Kunst wäre je *bloßes* Können gewesen!) —, diese Tendenz hat zu besonders liebevoller Pflege des *Kulturkundlichen* geführt, wodurch die Allgemeinbildung der Studierenden vertieft und die Querverbindung zwischen Musikwissenschaft und den verschwisterten Geistesgebieten gewährleistet werden soll. Eine stattliche kulturkundliche Abteilung der Akademiebibliothek ist im Werden begriffen.

Wenn somit der Weitblick des wahren Erziehers der Gefahr, daß die Akademie eine Fachschule im engeren Sinne wird, zu begegnen weiß, wird die spezielle künstlerisch-musikalische Ausbildung doch eines der Hauptziele des Institutes bleiben müssen und auf diese Weise der eigentliche musikwissenschaftliche Betrieb der Universitäten in erwünschter Weise entlastet werden. „Musiker auszubilden" konnte die Musikwissenschaft immer nur dort versuchen, wo sie auf Irrwegen tappte. Daß jedoch die Ausbildung von Musikern und Musikerziehern in der Reichshauptstadt in *ihrem* Geiste und unter der Führung eines der Ihrigen sich vollzieht, wird sie als glückhaften Fortschritt ihrer neuesten Entwicklung anerkennen. So haben wir Mu-

ſikwiſſenſchafter keinen Anlaß, einer mehr partikulariſtiſchen Löſung der Frage der Ausbildung der Künſtlerpädagogen und Kirchenmuſiker das Wort zu reden, und es liegt durchaus in der Linie dieſer Entwicklung, daß die landeskirchlichen Inſtitute in zunehmendem Maße in der Akademie für Kirchen- und Schulmuſik ihr Zentrum und ihre Spitze finden.

Vor etwa zwei Jahren iſt die Verwaltung und der größere Teil des Schulmuſikunterrichtes der Akademie nach dem Charlottenburger Schloß verlegt worden, denn das in der Hardenbergſtraße gelegene, 1903 bezogene Gebäude im „romaniſchen" Stil hat ſich längſt als zu eng erwieſen, zumal die Schülerzahl von Semeſter zu Semeſter anwuchs (in vier Halbjahren von 105 auf 142 Vollſtudierende). Die Errichtung eines in Ausſicht geſtellten und von Moſer energiſch erſtrebten Neubaus iſt bisher an der Kalamität der Staatsfinanzen geſcheitert. Die organiſatoriſche, pädagogiſche, ethiſche und ſymboliſche Bedeutung eines würdigen und einheitlichen Akademiegebäudes braucht hier nicht beſonders begründet zu werden. Solange für die Errichtung und Ausſtattung Pädagogiſcher Akademien in Preußen die Gelder noch immer in erſtaunlich breitem Strome fließen, ſollte auch dasjenige Inſtitut bedacht werden können, das zur Ausbildung der künftigen Muſikdozenten der Pädagogiſchen Akademien an erſter Stelle berufen iſt.

Mag die Schaffung dieſer äußeren — nicht äußerlichen! — und repräſentativen Einheit noch Frage einer Reihe von Jahren ſein, die innere Einheitlichkeit, gegründet auf Zielklarheit, iſt ſeit K r e t z ſ ch m a r verheißungsvoll angebahnt und von Moſer verſtändnisvoll ausgebaut. Daß dabei der ſchöpferiſch-nachſchöpferiſche Gedanke weſentlich mitwirkt, dafür leiſtet Moſers Perſönlichkeit, die Perſönlichkeit des Forſchers, Lehrers, Künſtlers und Organiſators, alle erdenkliche Gewähr. Symbol deſſen erſcheint mir die — noch unter Karl T h i e l s Ägide erfolgte — Angliederung der J ö d e ſchen Kurſe zur Volks- und Jugendmuſikpflege und die im erſten Monat des Moſerſchen Direktorats erfolgte Gründung eines Kantoreichors. Das Jahrbuch der Akademie endlich, deſſen zweiter Jahrgang unlängſt herauskam, verſpricht zum Sammelbecken der wiſſenſchaftlichen Produktivität der Akademie zu werden.

So wird die L e i ſt u n g ſchlechthin zum Band, das Jung und Alt, Schüler und Lehrer umſchließt —, wenngleich unter d i e ſ e m Direktor das „Alter" die „akademiſche" Bedeutung des Bemooſten und der Perücke eingebüßt hat. Wie ſagt doch Hans Joachim Moſer —: „Gott gebe uns und erhalte uns dieſes Jungſein, dieſes in allem mannhaften Gereiftſein und ‚In-der-Arbeit-Stehn' demütige Bewußtſein des ‚Nicht-fertig-Seins' und ‚Niemals-ganz-fertig-werden-Könnens' —, dann kann auch ſie nicht ſterben, die wir an die Jugend bringen dürfen in herrlicher Sendung: d i e d e u t ſ ch e M u ſ i k."

Zur Naturgeſchichte der muſikaliſchen Epochenbildungen.

Von Hans Joachim Moſer, Berlin.

In einem Kreiſe von Freunden hörte ich kürzlich die Behauptung aufſtellen, gewiſſe Eigentümlichkeiten der heutigen Schuljugend fänden ſchon dadurch ihre Rechtfertigung, daß ſie überall gleichzeitig und unabhängig von einander aufträten; es ſei doch überhaupt eine ſchier myſtiſche Sache um das Werden ſolch eines neuen Generationsſtils. Ich erwiderte etwas ſkeptiſch, gerade das „Myſtiſche" daran, nämlich die vermeintliche Unabhängigkeit im Emporkommen derſelben Motive erſchiene mir fragwürdig. Selbſt wenn eine Quer-Kommunikation durch die Nachrichtenverbreitung der Jugendzeitſchriften, der Bundestreffen von Turn-, Sing-, Pfadfinder-Vereinen, der tauſenderlei ſchwer überſehbaren Freundesberührungen weggedacht würde, ſo blieben doch noch zwei gewaltige Ausgleichungsfaktoren wirkſam mit dem Ergebnis einer geiſtigen Uniformierung der auf ſie reagierenden jüngſten Generation: der Stil der Schule und der Stil der Elternſchaft. Es wäre Sache der Jugendpſychologie, im einzelnen zu unterſuchen, in welchen Anteilquoten dieſe beiden Mächte gleichſinnige Einflüſſe und gegenſinnige Widerſtände auslöſten. Sollte z. B. die heutige Jugend überall (was aber vielleicht nur Perſpektivetäuſchung j e d e r „älteren Generation" iſt!) wirklich unbotmäßiger, unzähmbarer,

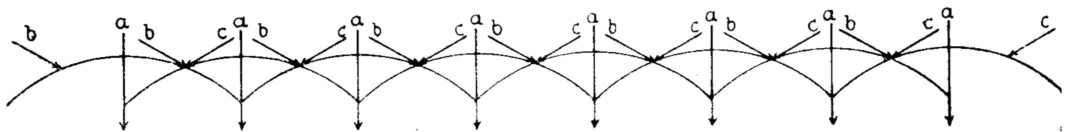
eigenwilliger als frühere Jugenden sein, so wäre das wohl weder eine geheimnisvolle geistig-seelische Epidemie noch Folge modernster Vitamin-Überfütterung, sondern wesentlich nur Ergebnis jener schwachherzigen Erziehungskatastrophe, deren sich die ältere Generation seit der Lektüre von Ellen Key's „Jahrhundert des Kindes" schuldig gemacht hat, unterstützt von Kriegsabwesenheit der Väter, Kohlenferien der Inflationsjahre, Kotau der Revolution vor den Jugendlichen überhaupt — alles mit der Devise: „Bloß nicht das Kind mit Arbeitspflichten überanstrengen — bloß nicht dem Kind zu wenig Genuß durch das bunte Allerlei von hundert Anregungen bieten!" Ergo, so schloß ich, handle es sich, genau besehen, heute gar nicht um ein aktives Stilgestalten der Jugend selber — Jugend sei zunächst doch wesentlich nur rezeptiv bei aller Apperzeptionsfreudigkeit aus unverbrauchter Lebenskraft, sondern um das Sichtbarwerden von Stilauswirkungen der vorigen Generation an der jetzigen, wobei die „Nachrichtenübertragung" mit allen Mitteln moderner Erwachsenenzivilisation klar zu Tage läge. Und so nicht nur heute, sondern immer; aus der ganzen Kausalitätsmechanik unserer neueren Kultur könne man diese „Verschiebung immer um eine Generation aufwärts" für die Geschichtsbetrachtung fruchtbar machen — ähnlich, wie an Finger, Hand, Arm und Schulter die bewegenden Muskeln und Sehnen immer um ein Glied weiter aufwärts sitzen als der von ihnen bewegte Körperteil.

Wir kamen von da auf die Frage nach der Entstehung und Ausbreitung zeitepochaler Kunststile überhaupt; denn es war z. B. für die Theodicee der Atonalität ebenfalls mehrfach in den Zeitschriften der Neutöner behauptet worden, dieser Komponist in Mailand oder Paris und jener in Moskau oder Berlin seien „ganz unabhängig von einander" zu denselben Neuerrungenschaften gekommen, also stellten diese doch etwas wie gottgewollte Notwendigkeiten dar. Wogegen erstlich zu fragen wäre, ob es denn keine internationalen Musikzeitungen, Kongresse, Musikfeste, überhaupt keine Dampfer, D-Züge und Flugzeuge gäbe. Und zweitens, wie bei unserem Schuljugendbeispiel vorhin: selbst angenommen, Schönberg, Strawinsky, Milhaud und Martinelli hätten sich gegenseitig und die Werke ihrer Mitstreiter unter Ausschaltung all dieser „Hilfsmittel zur Ideenverbreitung" nicht kennen gelernt, so besaßen sie doch alle ihren „natürlichen Überdruß" gegen den Epochenstil von Wagner, Brahms, Bruckner, R. Strauß. Den Grad ihres Reaktionsausschlags bestimmten nicht so sehr die bei unsern Historikern à la Düntzer so beliebten „Einflüsse", sondern ihr charakterliches Temperament. Man könnte sagen, es gibt in der Kunstgeschichte Epigonen-Temperamente (das sind ruhige, gewissenhafte, aus Schwermut, Geduld und Bescheidenheit gemischte Leute, meist sehr sympathisch) —, und es gibt Conquistadoren-Temperamente (unrastige, aufflackernde, optimistisch-zapplige, neugierig-bosnicklige Krittler und Vorwärtsspäher, im Umgang nur selten erträglich). Es ist fast mehr der Unterschied dieser Charakterfärbungen als derjenige des artistischen Talents, was erstere zu Nachtretern eines vergehenden Stils, letztere zu Wüstenpredigern kommender Heilande werden läßt. Auch die Art des künstlerischen Schaffens liegt eben doch viel mehr (wie bei Politik, Philosophie, Wirtschaft usw.) im Männlich-Charakterologischen als im rein fachlichen Spezifikum, von dem die Kunstgeschichten meist nur handeln.

Das erwähnte Zerfallen der Künstler in Vor- und Nachläufer läßt einen dritten Typus als notwendige Ergänzung auftreten: den Vertreter der Stilmitte und Stilhöhe. Man könnte meinen, dieser müßte das bedeutendste und erfreulichste Beispiel des Schaffenden schlechthin sein — gegenüber dem Verfrühten und dem Verspäteten der Rechtzeitige. Aber schon der Gegensatz zwischen dem „Zeitgemäßen' und dem „Unzeitgemäßen" läßt ahnen, daß dem nicht einfach so ist. Apollinische Götterlieblinge (falls es sie gibt und sie nicht nur von Spießer-Beobachtern so gesehen werden) könnten ja zur Not „große Zeitgemäße" sein. Aber der Heroismus unseres Zuschauens bei den erhabenen Vorfällen des Kunstgeschehens sieht doch das „Große" mehr bei den Unzeitgemäßen, und zwar bei jenen „Zerbrechern alter Tafeln" und „Findern neuer Werte", an denen das Gott-Entstammte des Genietums offenbar wird. Die „Unzeitgemäßen aus Verspätung" dagegen haben, zumal wenn sie zu eifrig schnaufen, das tragikomische Air jener traurig Verblüfften, die dem bereits aus der Bahnhofshalle entrollenden Zug nachstarren. Und der „zentrale Zeitgemäße" hat für uns leicht etwas vom Ewig-Durchschnittlichen,

vom normalen Dutzendvertreter, vielleicht ſogar vom Aktualitäts- und Konſtellations-Befliſſenen, der in der ſicheren Ebene hauſt. Man könnte behaupten, ſolche Bewertung ſei romantiſch-pathetiſch, ſie unterſchätze die „wohlgewachſenen Genies" zu Ungunſten der nur genialiſchen Problematiker, den zunftgerechten Auftragsmeiſter gegenüber dem launenhaften Stegreif-Erfinder uſw. Aber es iſt nicht bloß ein „heroiſches Gruſeln" um den tragiſch einſamen Unverſtandenen, ſondern ein allgemein menſchliches Intereſſe am Werden und Keimen gegenüber dem Abſinken und Vergehen. Wie Goethe ſagt: „Die Gottheit aber iſt wirkſam im Lebendigen, aber nicht im Toten; ſie iſt im Werdenden und ſich Verwandelnden, aber nicht im Gewordenen und Erſtarrten. Deshalb hat auch die Vernunft in ihrer Tendenz zum Göttlichen es nur mit dem Werdenden, Lebendigen zu tun, der Verſtand mit dem Gewordenen, Erſtarrten, daß er es nütze."

Wenn es geſtattet iſt, das Werden, Blühen und Vergehen der Stilepochen einigermaßen geometriſch regelmäßig vorzuſtellen, ſo tritt jede, nachdem ſie bereits ſeit längerem unterirdiſch angeſchwollen war, in einem gewiſſen geſchichtlichen Augenblick ſichtbar an die Oberfläche, ſteigt auf, kulminiert, ſinkt wieder zum Normalnull der Beobachter-Ebene ab und vergrollt langſam unter Tage. Wahrſcheinlich würde eine graphiſche Darſtellung, die der Wirklichkeit möglichſt nahekommen wollte, dieſe Kurve bald mehr als Parabel, bald eher in Geſtalt zweier Hyperbel-Äſte oder als deren Aſymptoten-Schenkel, oft auch durchaus ſchief und unſymmetriſch nachbilden müſſen, je nach dem ſehr unterſchiedlichen Tempo von Aufſtieg, herrſchendem Verweilen und Abſtieg; zur Vereinfachung ſei die Geſtalt eines Kreisbogens gewählt und gleiche Struktur aller Stilverläufe untereinander angenommen. Keine folgt der andern im ſelben Abſtand: tritt eine Epoche juſt auf, ſo ſteht die vorige meiſt gerade noch im Zenith und die vorletzte verſinkt eben müde und verbraucht unter den Horizont. Das ergibt zwei Bogenketten, die ſich halbphaſiſch überſchneiden:



Nun ſind dreierlei Arten der hiſtoriſchen Betrachtung und Darſtellung möglich. Entweder man wählt als „Stichtage" und „Blickrichtung" jene in obiges Bild eingetragenen Senkrechten „a", ſtellt alſo den Ablauf der Stilgeſchichte dar als Folge von lauter Epochen-Scheitelpunkten unter Vernachläſſigung aller gleichzeitigen Stilanfänge und Stilverfälle. Es wäre eine „Geſchichte aus lauter Sommern", die, um Beiſpiele zu geben, vom Mozart des „Figaro", dem Beethoven der C-moll- und dem Schubert der C-dur-Sinfonie zu dem Schumann von 1840, dem Wagner des „Rheingold", dem Brahms des Deutſchen Requiems, dem Bruckner der Es-dur-Sinfonie ſpränge. Wir ſähen lauter Meiſter in der Vollkraft, in der hiſtoriſchen Mitte ihrer perſonalſtiliſtiſchen Entfaltungskurve und damit auch im Zenith ihres lebendig-perſönlichen Auswirkens. (Freilich iſt dies weder die Mittelachſe ihres Entwicklungsanſtiegs noch diejenige ihrer geſamt-geſchichtlichen Fernſtrahlung; die „Mitte der Meiſterjahre" liegt nicht umſonſt bei zweibändigen Biographien gewöhnlich im zweiten Bande, und es iſt ebenſo bedeutſam, daß faſt alle „erſten Bände" ſolcher Künſtlerdarſtellungen die ſchöneren und wichtigeren ſind. Doch uns geht hier weniger die Heroen-, ſondern die Stilgeſchichte an.)

Eine zweite Darſtellungsform wäre (wenn wir die vorhergeſchilderte, erſte, als „Leitfaden-Perſpektive" bezeichnen dürfen) durch die Blickrichtung der Pfeile „b" „immer auf die aufſteigenden Äſte" beſtimmt. Es iſt die Geſchichte „aus lauter Frühlingen", eine Kette von Stilanbrüchen durch Revolutionen neu auftretender Jugendgemeinſchaften, die Helden-Epopöe künſtleriſcher Neutönereien, Vorahnungen, Entdeckungen „vor der Erfüllung". In dieſer Form wird gern ſtilkritiſche „Entwicklungsgeſchichte" geſchrieben, und man lieſt ſolche Darſtellung mit jenem vorerwähnten Goetheſchen Genuß am „Göttlichen des Werdenden". Der Betrachter denkt

ſich weit in der Vergangenheit ſtehend und wandert auf die Gegenwart zu; die Hügellandſchaft der auftauchenden Zeitſtilberge hat für ihn allemal vulkaniſtiſchen Impetus — immer neue Sturm- und Drang-Ströme brechen feurig durch die längſt erſtarrten Lavaſchichten ausgelöſchter alter Krater. Er ſchreibt „die Geſchichte aller großen Opus Eins'e".

Aber noch eine dritte Akzentuierung wäre denkbar: der Hiſtoriker ſteht am vorläufigen Endpunkt der Entwicklung, und die Kreisbögen der Zeitſtile wenden ihm ihre abſteigenden Äſte zu. Er erblickt (Pfeile c) „lauter Herbſte und Winter", ſieht die ganze Geſchichte als eine ſolche der Stilvergreiſungen, der „great old man's" oder mindeſtens als eine Abfolge von „letzten Werken" der Meiſter. Das k a n n eine ſtolze Reihe von Gipfeln ergeben — vom „Jephta" und der „Kunſt der Fuge" zu Mozarts „Requiem", von Haydns „Schöpfung" zu Beethovens „Letzten Quartetten" und der „Winterreiſe". Daß dieſer Weg auch an triſten Verſandungen entlang führen kann, zeigen die Ausgänge Marſchners und Schumanns. Es gibt eben in Wahrheit ſtatt der ſymmetriſchen Kreisbögen auch faſt dreieckförmige Entwicklungsverläufe: zum Parſifal und zu Bruckners Neunter.



Und ſo nicht nur beim Einzelmeiſter, ſondern gelegentlich auch in der Morphologie ganzer Epochen. Denken wir an Goethes Wort zurück, daß das Göttliche nicht im „Gewordenen und Erſtarrten" wirke, ſo iſt klar, daß dieſe „retroſpektive" Blickrichtung in eine derartige Darſtellung die Schwermut und den Peſſimismus aller Herbſt- und Vergehensbilder tragen müßte; eine Kette von „Ernſten Geſängen" und „Michelangelo-Liedern" wäre das Ergebnis. Daher die Tatſache, daß wir ſolche Darſtellungen der „Epochen-Nachklänge", der „Stil-Verholzungen" faſt nicht beſitzen, obwohl auch ſie ſicher höchſt intereſſant und feſſelnd ſein müßten, ja zur Vollſtändigkeit größerer geſchichtlicher Schilderungen eigentlich notwendig gehörten.

Es werden Zeiten kommen, in denen der „Verſtand" (im Sinn des Goetheſchen Wortgebrauchs) ſtärker regieren wird als die „Vernunft" — ſie werden von ſelbſt „das Gewordene und Erſtarrte nützen". Seien wir darum keinesfalls ungeduldig auf dieſes Stadium und freuen wir uns einer Zeit, da es noch vor allem die „Vernunft" in ihrer „Tendenz zum Göttlichen" vorwiegend „mit dem Werdenden, Lebendigen zu tun" haben möchte.

Hans Joachim Moſers „Sinfoniſche Suite in fünf Novellen".

Von Reinhold Zimmermann, Aachen.

Drei Jahre lang hatte ich in den ſchmalen blauen Band nicht mehr hineingeſehen. Wie oft auch meine Augen über ſeinen Rückentitel geglitten waren — immer gab es Dringlicheres zu leſen. Für einen Augenblick ſchoſſen dann wohl die bunten, lebensſatten Geſtalten ſeiner Geſchichten vor meinem inneren Geſichte auf: die Iſaac, Ducis, Dürer, Laſſus, Konſtanze, Süßmayer, Monſieur le comte Sczsepanski, Wingerter, das Mareieli — und mit ihnen die entſcheidungsſchweren Zeiten der Reformation, des Hof- und Abenteurerlebens ein Menſchenalter ſpäter, die Tragik um Mozarts Tod der grauenvolle Weltkrieg, ein rheiniſches Muſikfeſt der Nachkriegsjahre. Vier Jahrhunderte, vom rein menſchlichen Schickſal Einzelner aus erfaßt und mit ringender Kraft auf kaum einundeinhalbes Hundert Buchſeiten gebannt — das rauſchte, wie geſagt, alles immer wieder einmal aus der Tiefe der Seele auf und bewies mit jedem neuen Male die Nachhaltigkeit des erſten ſtarken Eindruckes.

Und nun lag die „Muſikaliſche Suite" ſeit zwei Tagen wieder auf meinem Arbeitstiſch. Wie das kam? — Wir hatten im Singkreis Iſaacs „Innsbruck, ich muß dich laſſen" geübt, und da gedachte ich als Abſchluß der Arbeit, als Erholung und Belohnung der fleißig-hingegebenen Schar die erſte der fünf Novellen, den „Benedictus Ducis", vorzuleſen. Natürlich

mußte ich ſie vorher ſelber noch einmal anſehen; nicht zuletzt, um Einiges, das mir für die zum Teil noch allzu jungen Gemüter meiner Sängerinnen und Sänger nicht recht geeignet erſchien, auszuſcheiden. Schelten Sie deswegen nicht, lieber und verehrter Dichter-Freund: Sie können ja ſo prachtvoll auch für Kinder und Jugendliche ſchreiben (ich denke da z. B. an Ihren „Beſuch bei Franz Schubert"); aber Ihre „Muſikaliſche Suite" quillt und ſtrömt aus einem ſo vollſaftig-reichen Mannestum und kann darum auch nur in einem ähnlich entwickelten Weib- oder Mannestum ſein ihm gemäßes Aufnahmegefäß finden, daß es beiden Teilen nur gut tun kann, wenn man innerlich nicht hinreichend Vorbereiteten bloß das ihnen Zuträgliche aus der Fülle des Dargebrachten vermittelt. Die „Großen" — ja, die ſollen den ganzen Band und ſollen alles leſen, ſollen durch mein Vorleſen ſogar dringlichſt dazu aufgefordert werden, jede Einzelheit der fünf Geſchichten in ſich aufzunehmen, nachzubilden und nachzuerleben. Und ſollen eben dadurch auch dem Dichter aller dieſer Herrlichkeiten bis auf den Grund ſeines Herzens ſehen lernen. Hier können, hier dürfen und ſollen ſie es ja einmal. Und hier können, dürfen und ſollen ſie ſich von einer begnadeten Perſönlichkeit, der ſozuſagen „nichts Menſchliches fremd iſt", beglücken und ſtärken laſſen. Wer von all den Vielen, denen die Fünf Novellen ein köſtlicher innerer Beſitz werden könnten, gelangt denn je dazu, den Wiſſenſchaftler Moſer in ſeiner Geſchichte der deutſchen Muſik, in ſeinem Hofhaimerbuch und in den allgemach faſt ungezählten anderen Arbeiten kennen zu lernen? Immer iſt es dabei jedenfalls der Gelehrte, der Forſcher, der Fachmann, der da wirkt und ſpricht, und nicht der ganze Menſch. Der bricht erſt im Dichter hervor und dringt, ſo wie er die Quellen ſeines eigenen Weſens ſprudeln läßt, auch zu den Seinsgründen der Anderen vor. Und ſo packt denn eine jede der Fünf Novellen den Leſer an einer immer wieder neuen Seite: die „Tragiſche Ouvertüre" durch die Zackigkeit und Zerriſſenheit eines Künſtlerſchickſals, dem nicht die vollen Kräfte zur Meiſterung des Lebens und der Kunſt verliehen waren; die „Groteske" (Ceſare Brancaccio), in welcher der große Vlame Orlandus Laſſus ſeinem Bayernherzog ein im wahrſten Sinne des Wortes „königliches" Liebesabenteuer am engliſchen Hofe erzählt; das „Notturno" — eine lyriſche Köſtlichkeit voller innerer Spannungskräfte, in der der Geiſt des toten Mozart und der verführeriſche Leib ſeiner lebenden Frau ſozuſagen um den Beſitz der Seele des armen Süßmayer ringen; das „Scherzo fantastico", ein in ſeiner tollen Unwahrſcheinlichkeit unglaublich aufregendes Muſikgelehrten-Kriegserlebnis, und endlich das „Finale" (Opferung), eine Geſchichte von Menſchen- und Muſiknöten unſerer Tage.

Gerade die „Opferung" in ihrem hohen ſittlichen Ernſt iſt bezeichnend für die Grundhaltung des Menſchen und Künſtlers Moſer: ſo lebensunmittelbar ſeine ſtofflichen Vorwürfe auch immer ſich geben und ſo frei und kühn ſie oft beſonders nach der Seite des Sinnlichen hin im einzelnen ausgeführt ſind — Herrſcher iſt nie der Stoff, ſondern Herrſcher iſt der den Stoff von einem ſeeliſch-geiſtigen Mittelpunkt aus formende, hoch-wertende Menſch und Mann Moſer. So erfährt der von ſeinem tragiſchen Zweiſeelentum zerriſſene und durch es ſchließlich verelendende Benedictus Ducis zwar eine menſchlich tief nachſchürfende Darſtellung ſeines Weſens; aber im Geheimen ſteht doch das Geſetz der erſt wahrhaft lebengeſtaltenden Einkraft der Kritikerin über dieſem Künſtlerdaſein, das im letzten Grunde nicht zur Beherrſcherin ſeiner ungewöhnlichen künſtleriſchen Gaben kommen konnte, weil es ſich ſelber nicht zu beherrſchen verſtand. Kaum viel anders ſchaut einen Wingerter, der „Held" des „Finales", vor der „Opferung" ſeines Mareieli an: er muß durch Leichtſinn, Herzenskälte, Sünde und Schuld hindurch, um ein ſittlicher Menſch und von dort aus ein wahrhafter Künſtler zu werden. Und welche ſüßen Anfechtungen hat nicht Süßmayer niederzukämpfen, ehe der Geiſt Mozarts von ihm Beſitz zu ergreifen vermag?! Und wie wirkt Moſers innerlichſter Lebensernſt ſelbſt in den beiden ſcherzhaft-fantaſtiſchen Stücken der Suite mitgeſtaltend hindurch!

Kein Wunder, daß auf ſolchem Boden auch die Wunderblume des deutſchen Gemütes, der Humor, in aller Freiheit und befreienden Tüchtigkeit gedeiht! Mannigfache Bilder und Wendungen aller fünf Stücke der Suite legen dafür Zeugnis um Zeugnis ab, ganz beſonders natürlich das zweite und vierte.

Ein raſcher Blick auf Moſers Mittel der Form und der Sprache möge die Betrachtung der „Muſikaliſchen Suite" abſchließen. Wenn ich ehrlich ſein ſoll: ich war bei jeder neuen Novelle über die meiſterliche Beherrſchung beider ein wenig — verblüfft. Nicht, daß ich Moſer eine derartig ſichere Handhabung der Werkzeuge des Dichters im Grunde nicht zugetraut hätte — als Kenner des größten Teiles ſeines bisherigen Schaffens durfte ich auf Vielerlei gefaßt ſein —; aber dieſer Reichtum von Bildern, aus echter, dichteriſcher Anſchauung geſchöpft, dieſe Flüſſigkeit der Erzählung, gleich, welchen „Stiles", war mir denn doch ein überraſchendes Erlebnis. Der Rahmen der Novelle iſt in jedem Falle gewahrt und, auf eine immer neue Weiſe, ausgefüllt. Ein Nur-Dichter hätte ein ſchönes Stück künſtleriſcher Arbeit geleiſtet, wenn er dieſe „Suite" geſchaffen hätte; nun aber ſchenkte Moſer ſie uns ſozuſagen im Nebenberuf. ... Kleine Schönheitsfehler, wie der m. E. erkünſtelte Schluß der „Tragiſchen Ouvertüre", wiegen kaum etwas im Vergleich zu den Vorzügen des Werkes als Ganzem. Im Kranze der Muſiknovellen, von deutſchen Dichtern gewunden, nimmt es jedenfalls eine beſondere Ehrenſtellung ein. Die tapfere, deutſch-ernſte Haltung des „Finales" iſt vielleicht ſogar berufen, an der Erneuerung der Muſik aus deutſchem Geiſte mitzuſchaffen. Denn ſie weiſt mit unbeirrbarer Unerbittlichkeit auf die ewigen Urgründe alles Schöpfertums im Menſchen hin und erkennt für ihren Bereich weder Moden noch Zeitgeiſte an. Der Menſch muß ſich unter das Geſetz beugen lernen, ehe er ein Eigener, unter Umſtänden ein Großer, werden kann. Das iſt die heldiſch-dienende Anſchauung Moſers, und damit fügt er ſich als hochwertiges Glied in den Kreis aller deutſchen Kulturmahner und -mehrer ein. Ein Benedictus Ducis blieb in ſeinem Ich befangen und endlich auch in deſſen Geſtrüpp hangen; ein Wingerter wird durch das Opfer eines Weibes aus ihm erlöſt und dadurch zum „Neu-Töner" in des Wortes tiefer, unmodiſcher Bedeutung: zum Schöpfer eines „neuen" Tones in der Muſik, in dem aber der ewige Urton mitſchwingt und -klingt, wie er in aller echten, über-ichlichen Kunſt ſchwingt und klingt, mag ſie „alt" oder „neu" ſein.

— — — — — — — — — — — — — — — — — —

Aber wie bin ich bloß von meinem Singkreis-Vorhaben in dieſe Betrachtungen hineingeraten? Was haben ſie miteinander zu ſchaffen? Wollte ich mir vielleicht notieren, was ich alles über die „Muſikaliſche Suite" und ihren Verfaſſer ſagen wollte, wenn ...?

Nun, teils ſtimmt's, teils ſtimmt's nicht. Inzwiſchen kam nämlich die Aufforderung der ZFM, Moſers Werk zu würdigen, und inzwiſchen ſaß ich faſt eine Nacht lang da und konnte, wie einſt, nicht wieder los von ſeiner Fülle! Ein eigentümliches Zuſammentreffen, durch deſſen Fügung ſich mein kleiner Singkreis unverſehens zum großen Leſekreis erweitert.

Möge es allen zu Danke geſchehen. Und möge man mir das „Perſönliche" dieſer Buchbeſprechung zugute halten: es gibt Dinge, die muß man einfach einmal ſo behandeln, weil man ſich ihnen perſönlich ſo verbunden fühlt, daß ihre kühle ſogen. ſachliche Behandlung faſt zum Unrecht an der Sache und an einem ſelber würde.

Hans v. Bülow
und ſeine Wiener Konzerte im Dezember 1884.

Von Ferruccio Buſoni †.

Überſetzt und herausgegeben von Friedrich Schnapp, Berlin.

Vorbemerkung. Der junge Buſoni hat in den Jahren 1883—1885 für die Trieſter Zeitung „L'Indipendente" verſchiedene Muſikberichte und -aufſätze geſchrieben, die bisher unbekannt geblieben ſind. Mit gütiger Erlaubnis von Frau Gerda Buſoni veröffentliche ich aus dieſen Beſprechungen zum erſten Male in deutſcher Sprache den Bericht über die berühmten Wiener Konzerte, die Hans v. Bülow als Dirigent der Meininger Hofkapelle im Dezember 1884 veranſtaltete. — Die Kritik des damals noch nicht 19jährigen Buſoni iſt gewiß eine erſtaunliche Leiſtung des jungen Meiſters, die es verdient, der Vergeſſenheit entriſſen zu werden.

Allerdings muß hier mit Nachdruck bemerkt werden, daß sich Busonis Anschauungen im Laufe der Jahre in vielem sehr stark gewandelt, ja zum Teil in gegenteilige Ansichten verkehrt haben.

So bewunderte er als reifer Mann den Beethoven der dritten Periode weit mehr als den „mittleren" Beethoven (vgl. dazu seine Ausführungen aus dem Jahre 1912 in dem Aufsatz „Der Melodie die Zukunft"; ZFM Februar-Heft 1930, S. 94—95). Für Brahms' 3. Symphonie hatte Busoni in späterer Zeit nicht viel übrig, doch schätzte er die Haydn-Variationen desselben Meisters auch weiterhin. Und während er gegen Wagners Faust-Symphonie eine ausgesprochene Abneigung bekundete, liebte und bewunderte er Berlioz wie nur wenige andere. F. S.

Wien, 21. Dezember [1884].

Der Konzertsaal als Hauptschauplatz der Entfesselung der musikalischen Elemente ist charakteristisch für Deutschland, das sich darin von den übrigen Ländern (und in besonderem Maße von Italien) unterscheidet, wo das Theater ständig der Held der Saison ist, der das Interesse des Publikums völlig beherrscht und die einzige Beschäftigung der Kritik bildet.

In Wien ist das Theater das tägliche Brot (und nicht immer frisch gebacken), die Konzerte dagegen sind der Schluß der Mahlzeit, die pikanten Speisen, die den Gaumen kitzeln und dem musikalischen Organismus eine kräftige Ernährung zuführen. Ein Gericht, ebenso schmackhaft und stärkend, wie aufreizend und eigenartig bot uns die Ankunft Bülows in seiner Eigenschaft als Kapellmeister des Herzogs von Meiningen.

Sein Orchester, aus soliden, aber einfachen Musikern gebildet, von denen keiner, als Persönlichkeit, den Titel eines Solisten in Anspruch nehmen könnte, und die — einzeln genommen — vielleicht nur mit Mühe die durchschnittliche Geschicklichkeit eines guten Orchesterspielers erreichen: nun, es war gerade diese Truppe von braven Leuten, die Bülow — durch Disziplin, Fleiß, Strenge und eine wahrhaft ungewöhnliche Exaktheit — zu einer derartigen Höhe der Ausführung zu bringen gewußt hat, daß man — in gewisser Beziehung — sie als die vollkommenste anerkennen mußte, die man nur hören kann.

Nur ein Mann von so wenig halben Maßregeln, wie es Bülow ist, konnte ein so glänzendes Resultat mit solchen ihm zur Verfügung stehenden Kräften erreichen; die Arbeit mußte anfangs enorm schwierig sein, aber er wußte sich seine Spieler derart zu unterwerfen, daß es den Anschein hat, sie vermöchten ohne die geringste Mühe und die kleinste Schwankung jedem augenblicklichen Einfall ihres Dirigenten zu folgen. Und er gebraucht sein Orchester wie ein gewaltiges Instrument, das nach den Zeichen des Taktstocks gespielt wird. Wir können uns nicht vorstellen, daß diese Musiker jemals die Lust an den Proben verlieren, daß sie dazu fehlen, oder daß sie während des Spielens sich über die Länge des Stückes ärgern, anstatt mit Genauigkeit auf ihre Partie bedacht zu sein. Das ist eher die Art unserer Orchester-Professoren, und täglich sehen wir die traurigen Folgen davon.

Jedes Mitglied eines Orchesters müßte sich die Überzeugung ins Gehirn prägen, daß von ihm allein das gute Gelingen der ganzen Arbeit abhängt: — in Wirklichkeit können ein falscher Einsatz der Klarinette, ein Mißton des Hornes, ein Paukenschlag an unrechter Stelle, den Eindruck des Ganzen zerstören; aber der häufige Mangel an Selbstbewußtsein bei diesen Herren nimmt ihnen jedes Bedenken, und sie führen eine friedliche Existenz in der Gewißheit, daß sich Lob wie Tadel auf den armen Dirigenten ergießen, der oft das grausame Gefühl hat, sein Verstand sei mit ihm durchgegangen, vergebens tobt, schreit, stöhnt, sich krümmt und Taktstöcke auf dem Notenpult zerbricht, das ganz unschuldig ist.

Um gleich anfangs jedem Zweifel an dem Eindruck zu begegnen, den ich von dem Meininger Orchester erhielt, will ich sogar sagen, daß ich seit langen Jahren keinen so vollkommenen, reinen und ästhetischen musikalischen Genuß hatte, wie in den drei Konzerten dieser Kapelle.

Das Orchester setzt sich aus bloß 48 Spielern zusammen, aber so groß ist seine Beherrschung des Kolorits, der Verteilung von Licht und Schatten, daß sein forte mir machtvoller und glänzender erschien als sonst.

Zu dieser Wirkung tragen zum großen Teil die vorzüglichen Blechinstrumente bei, unter denen besonders die Posaunen a pompa zu bemerken sind. Von den anderen Blasinstrumenten

ſchienen mir die Klarinetten und die Hörner gut; die Oboen ſind, nach meinem Dafürhalten, etwas zu rauh und durchdringend.

Bülow, der offenbar an kleinen, aber nützlichen Experimenten Gefallen findet, führte in ſeinem Orcheſter die Kontrabäße mit 5 Saiten ein (wir als brave Nachkommen der Römer bleiben unſerem trinum est perfectum treu), und dieſe Kontrabäße reichen bis zum *C* hinab, der tieferen Oktave des Violoncellos, während die gewöhnlichen mit vier Saiten nur das *E* geben.

Außerdem führte er die ſogenannte Viola alta von Ritter ein, die von größerem und robuſterem Bau iſt, als die ſonſt gebrauchten Bratſchen und die ſich wegen ihrer Tonfülle mehr dem Violoncell nähert, von dem unſere gewöhnlichen Bratſchen zu ſehr abweichen. Endlich verwendet Bülow die chromatiſchen Pauken; ſie können durch ein Pedal ſofort um einen oder mehrere Halbtöne umgeſtimmt werden.

Eine andere Neuerung — ebenfalls von Bülow eingeführt — iſt die, das geſamte Orcheſter ſtehend ſpielen zu laſſen. Ich glaube indeſſen, daß der Vorteil, den die Spieler auf dieſe Weiſe durch die größere Bewegungsfreiheit haben (im Sitzenbleiben tritt auch leicht eine gewiſſe Läſſigkeit und Bequemlichkeit ein) und der Schwung, der daraus entſteht, ihnen ſchließlich durch die Müdigkeit genommen wird, die das Stehen hervorrufen muß.

Dieſes Syſtem wurde ſchon im vergangenen Jahrhundert an den privaten Höfen geübt, woſelbſt — aus Gründen der Etikette und als Zeichen des Reſpekts vor den Monarchen — das Sitzen den Spielern verboten wurde.

Heutzutage erkennt das Orcheſter keinen anderen Herrſcher an, als ſeinen Dirigenten, kein anderes Szepter, als ſeinen Taktſtock, und der Herzog von Meiningen — ſtatt ſich huldigen zu laſſen — ſucht den Impreſſario ſeiner Kapelle zu machen.

Der General-Intendant Dr. Hans von Bülow iſt ein kleiner, hagerer Mann, ganz Nerven, ganz Rhythmus, ganz Muſik; ſein Geſicht iſt alles andere als genial, aber die lebendigen, ſcharfen und intelligenten Augen ſcheinen divinatoriſch, und ihr Blick hat einen durchdringenden Ausdruck.

Seine Art, ſich dem Publikum zu zeigen, hat etwas Herausforderndes; es iſt, als wolle er allen ſagen: „Ihr habt es mit mir zu tun." Beim Spielen und Dirigieren beobachtet er häufig die Anweſenden durch ſein Augenglas, und häufige Zeichen mit dem Kopf, ein Lächeln des Wohlgefallens, gewiſſe Blicke voller Anerkennung für ſich ſelbſt, geben dem Publikum die Stellen deutlich zu erkennen, die beſonders bewundert werden müſſen.

Bülow, der außer ſeinem Ruf als bedeutender Muſiker auch den eines geiſtvollen, biſſigen und oft beleidigenden Redners genießt, wollte Wien nicht verlaſſen, ohne eine Probe dieſer ſeiner koſtbaren Talente zu geben und damit ein Pendant zu der berühmten Geſchichte des „Zirkus Hülſen" in Berlin zu bieten.

Hier das Faktum: nach Bülows erſtem Konzert gab das „Fremdenblatt" ſeiner Mißbilligung über die Ausführung der Beethovenſchen Kompoſitionen in vielleicht etwas zu offenen und wenig gemäßigten Worten Ausdruck, die meiner Anſicht nach übrigens völlig ungerechtfertigt waren. Bülow, der zuerſt ſo tat, als wüßte er nichts von der Kritik, ſchrieb ſie ſich hinter die Ohren. Er ließ das zweite Konzert ruhig vorbeigehen und kündigte für das dritte eine Wiederholung der Egmont-Ouvertüre an, als letzte Nummer des Programms. Nachdem das vorletzte Stück vorüber war, ſieht man Bülow mit dem „Fremdenblatt" in der Hand vor das Publikum treten, den Hörern Schweigen gebieten, den Kopf ſehr ausdrucksvoll ſchütteln und ſich endlich einer Dame nähern, die er um das Programm bittet. „Meine Herren" — beginnt er — „als Fremder muß ich wohl den liebenswürdigen Empfang des Wiener Publikums erwidern und das „Fremdenblatt" leſen; als ich dieſer Schuldigkeit nachkam, habe ich entdeckt, daß das Beethoven-Gewiſſen des Muſikkritikers an dieſer Zeitung ſich vor kurzem durch meine Auffaſſung der Egmont-Ouvertüre beunruhigt fühlte. Ich will daher lieber die Aufführung dieſes Werkes, das ſchon angezeigt worden iſt, unterlaſſen und ſtatt deſſen die „Akademiſche Feſtouvertüre" von Brahms zu Gehör bringen."

Kaum hatte ſich das Publikum von ſeiner Verblüffung erholt, als ein großer Tumult im Saale entſtand und alles zu ſchreien anfing: „Egmont, wir wollen Egmont!" Die wenigen, die es mit Brahms hielten, wurden bald geſchlagen, und Bülow mußte nachgeben. Er konnte ſich jedoch nicht enthalten, ärgerlich zu erwidern: „Meine Herren, im Jahre 1810 würden Sie ebenſo eigenſinnig eine Ouvertüre von Weigl verlangt haben."

Nicht allen war der Sinn dieſer letzten Worte klar.

Weigl — ein reaktionärer Komponiſt aus dem Anfang dieſes Jahrhunderts — wurde zu ſeiner Zeit ſehr geſchätzt, und man zog ſeine Kompoſitionen vielfach denen Beethovens vor, deſſen gewaltiger und revolutionärer Geiſt den faden Geſchmack von damals nicht befriedigen konnte.

Bülow hatte daher wahrſcheinlich ſagen wollen, daß, wie man einſt Weigl Beethoven vorzog, man heute — mit derſelben Ungerechtigkeit — Brahms zurückweiſt, um lieber die Egmont-Ouvertüre zu genießen: ein Ausſpruch, der ebenſo arrogant iſt, wie er Bülows ganzer Richtung widerſpricht, deſſen große und unbegrenzte Verehrung für Beethoven allgemein bekannt iſt.*)

In den letzten Jahren treibt Bülow mit wahrer Hingebung einen Brahms-Kultus, und was er für die Verbreitung der Werke dieſes Komponiſten getan hat, iſt nicht gering. Er gab, ſowohl als Pianiſt wie auch als Dirigent Konzerte, deren Programme ſich ausſchließlich aus Werken von Brahms zuſammenſetzten, und ging ſo weit, eine Symphonie zweimal am ſelben Abend aufzuführen: ein Experiment, das er auch mit der 9. Symphonie von Beethoven wagte. Ein anderer Liebling Bülows iſt Joachim Raff — ein tüchtiger Komponiſt, der ſich mit Recht die Anerkennung der muſikaliſchen Welt erworben hat.

Bülow, der anfangs ein begeiſterter Vorkämpfer der Tendenzen Wagners war und dem man Muſter-Aufführungen der Werke dieſes Meiſters verdankt, erklärte nach dem Erſcheinen der „Nibelungen"- ſich auf dieſe Prinzipien nicht mehr zu verſtehen — vielleicht wegen der übergroßen Bewunderung, die ſeine Gattin dafür zeigte.

Bülow iſt der wahre Typ des muſikaliſchen Gelehrten — aber nicht eines ſolchen, der Theorien ohne praktiſchen Wert aufſtellt; ſeine Erläuterungen zu den Sonaten Beethovens haben vielen die Augen geöffnet und Bülow den Ruf eines ſehr geiſtvollen Analytikers eingebracht.

---

*) Die Wiener „Preſſe" vom 2. 12. 1884 (Max Kalbeck?) berichtet den Vorgang in folgender Weiſe:

„Das Programm enthielt als letzte Nummer Beethovens Egmont-Ouvertüre, und zwar mit der Bemerkung: „Auf vielſeitiges Verlangen". Herr v. Bülow betrat ſein Dirigenten-Podium mit dem Programme in der Hand, ſah in dasſelbe hinein, als ob er ſich überzeugen wollte, daß auch wirklich die Egmont-Ouvertüre auf vielſeitiges Verlangen an die Reihe käme, ſchüttelte den Kopf, lächelte bedeutungsvoll und wendete ſich, anſtatt dem Orcheſter das Zeichen zu geben, an das Publikum. Silentium! Herr v. Bülow hat ſich zum Worte gemeldet. Er machte das unſchuldigſte Geſicht von der Welt und ſprach ungefähr Folgendes: »Meine hochverehrten Damen und Herren! Ich habe Ihnen zu danken für die Ehre und Gaſtfreundſchaft, welche Sie uns hier erwieſen haben. Da wir als Fremde wohl auch das Fremdenblatt leſen und uns von dort von einem gewiegten Beethoven-Kenner vorgeworfen wurde, daß wir bei dem neulichen Vortrage der Egmont-Ouvertüre gegen den Geiſt des Komponiſten geſündigt haben, möchte ich nicht durch die Wiederholung dieſes Attentats die Rückſichten, die man uns Fremden erwieſen, mit einer Rückſichtsloſigkeit gegen das Wiener Fremdenblatt erwidern. Deshalb geſtatten Sie uns, daß wir an Stelle jenes Werkes lieber — die Akademiſche Feſt-Ouvertüre Ihres Meiſters Brahms ſpielen.« Die Anweſenden, anfänglich konſterniert, faßten ſich ſchnell, gaben dem ‚vielſeitigen Verlangen' den ſtärkſten Nachdruck und beſtanden auf der Egmont-Ouvertüre. Vergeblich waren die ironiſchen Einwände des Dirigenten, der den Leuten unter anderm bemerkte, man würde Anno 1810 (dem Kompoſitions-Jahre des Beethovenſchen Werkes) wahrſcheinlich eine Ouvertüre von Joſef Weigl noch lieber gehört haben. Das Publikum ließ nicht ab, »Beethoven!« zu ſchreien, die Noten mußten herbeigeholt werden und die Egmont-Ouvertüre wurde geſpielt. Darauf folgten unzählige Hervorrufe; Bülow erſchien zuletzt im Pelz und ſprach ſein Bedauern aus, daß er nicht auch noch die Brahmsſche Ouvertüre vorführen könne, aber ſeine Muſiker ſeien zu erſchöpft. Der Saal leerte ſich nur langſam, und in verſchiedenen Gruppen beſprach man den Vorfall."



Phot. Hoenisch, Leipzig

Arthur Nikisch

Denkmal vor dem Leipziger Gewandhaus

von Hugo Lederer

Ein Opern-Kontrakt vor 235 Jahren. Otto Reiner teilt in den „Hamburger Nachrichten" einen Opernkontrakt mit, der im Jahre 1695 zwischen der Hamburger Oper auf dem Gänsemarkt und einer Opernsängerin abgeschlossen wurde. Der Inhalt dieses Vertrages lautet:

DEmnach Herr Gerhardt Schott *J.U.L.* Rahts-Verwandter zu Fortsetzung der *Opern*, so wol durch Hn. Capelmeister *Coussern* als jetzigen *Directori* als hinkünfftig durch andere / mich zu Endts Unterschriebene anhero kommen / und so lange er dieselbe *continui*ren wird / mich dabey zu *engagi*ren sich gefallen lassen: Als verpflichte und verbinde mich hiemit und in Krafft dieses / daß ich wehrender solchen Zeit / mich nicht allein from / und wie einen *honnest*en Frauen-Zimmer wol anstehet / tragen / dem Hn. *Directori pari*ren / die jenigen Partheyen / so mir zu *repræsenti*ren werden zugestellet werden / ohne Wiederrede *memori*ren / und auf bestimte Zeit vorstellen / denen *Legibus* gleich andern mich unterwerffen / auch sonsten so verhalten wil / daß man dißfalls ein völliges Vergnügen haben soll: Besondern ich verspreche auch daß ich wehrender solchen Zeit mit Niemand / er sey hohen oder niedrigen Standes / mich *engagi*ren / oder *Opern* absingen zuhelffen / mich ohne Wissen und Willen einlassen will / vielmehr will ich / wenn solches oder dergleichen mir solte zugemuthet werden / so fort treulich offenbahren und den dadurch besorgenden Schaden verhüten / und abkehren / und zwarn dieses alles weil ich keine andere Versicherung geben kan / bey dem Wort der ewigen Wahrheit / und so wahr mir GOtt helffen soll. Solte ich in des zu wieder handeln / will ich nicht allein meines rückständigen *Salarii* verlustig seyn / sondern auch den daher entstehenden so viel in meinen Vermögen / gut thun. Dahingegen verpflichtet sich der Herr Schott / durch die Unterschrifft dieses *Mad: Charlotte Buxbergin* Jährlich zweyhundert und funfftzig Reichsthaler guten *Curan*ten Gelde / als alle Quartal 62 und ein halb Mark zubezahlen / bey Verpfändung seiner Haab und Güter so viel dazu von nöthen.

Womit den beyderseits *Contrahen*ten friedlich und ist dieser *Contract* zwiefach zu Papier gebracht und zu fester Haltung von Hn. Schotten und *Mad. Buxbergin* sampt deren hierzu erbetenen *Curatore* eigenhändig untergeschrieben. So geschen hier in Hamburg den 22. *Aug: Anno* 1695.

In testimonium ut & Curatore nomine.

Gerh. Schott

GARLEFF MEURER D

Christiana Charlotta Buxbergin.

Das Analysieren ist seine schwache Seite, eine Manie, die ihn bisweilen über die Grenzen des Künstlerischen drängt, sich aber durch den feinen Scharfsinn, den er dabei zu entwickeln weiß, rechtfertigt. Diese außerordentliche Beobachtung des Details, die man den Orchestermusikern nie genug empfehlen kann, wußte er seiner Kapelle derart einzuprägen, daß man bei ihrem Spiel glaubte, Bülow instrumentiert zu hören.

Sein phänomenales Gedächtnis macht ihm die Leitung und Ausführung der längsten Programme ohne Hilfe der Noten möglich. Man erzählt, daß er jederzeit Kompositionen von Beethoven, Brahms und Wagner zu zitieren weiß. Daraus entsteht eine Sicherheit und aus dieser eine Ruhe, die ihm den guten Verlauf der Aufführung gewährleisten.

Welches andere Orchester könnte übrigens ohne Dirigenten ein ganzes Konzert von Brahms — mehr Symphonie als Konzert — begleiten und dem Solisten in all jenen Feinheiten folgen, die sich nicht erlernen lassen, es sei denn auf dem Wege der Intuition — und die schon von vier Personen bei einer Kammerkomposition schwer zu erreichen sind?

*

Ich würde mich zu sehr verlieren, wollte ich die Schönheiten dieser Aufführungen in allen Einzelheiten beschreiben, und will mich darauf beschränken, weiter unten den Inhalt der Programme (die wegen ihrer Länge und durch die Großartigkeit der Auswahl imponieren) zu verzeichnen und mich nur an den bemerkenswertesten Punkten aufzuhalten. Die ungewöhnliche Ausdehnung dieser Programme wurde durch die logische und gerechtfertigte Auslassung der traditionellen Wiederholungen in den ersten und letzten Sätzen jeder Symphonie verringert. Um die Ermüdung des Armes zu vermeiden, unterbricht Bülow oft die Bewegung des Taktstocks und begnügt sich damit, nur einige Akzente und Einsätze anzugeben.

Das erste Konzert war ausschließlich dem Namen Beethoven gewidmet.

Die Ouvertüre zu Collins Drama „Coriolan", die den Anfang machte, ist eine der vollendetsten des großen Meisters. Man kann darin nie genug die richtigen Verhältnisse der Form, die Stärke des Kontrastes und die Großartigkeit der Konzeption bewundern. Darauf folgte die erste Symphonie in C, die noch unter dem Einfluß von Haydn komponiert ist, aber im Thema des ersten Satzes schon die Klaue des Löwen erkennen läßt.

Die Ausführung des letzten Satzes — mit dem Spiel der aufsteigenden Skalen — war unvergleichlich.

Ein Werk, das man mit Recht selten hört, ist das Rondino für 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte und Hörner in Es-dur, von veraltetem Charakter; es erinnert (vielleicht ein Zufall?) an das Thema des letzten Chores aus dem „Fidelio: „Heil sei dem Tag". Danach hörte ich die äußerst schwierige Fuge für Streichquartett op. 133, vom gesamten Streichorchester gespielt, ein schwer verständliches und schlecht zu dirigierendes Werk, von verworrener Anlage und wenig klarer Form. Auch hier bewies das Orchester seine außerordentliche Fähigkeit im Zusammengehen auch bei den kompliziertesten Stellen; schwierig wegen der rhythmischen Kombinationen und der kontrapunktischen Verschlingungen.

Wir kamen aus diesem dunklen und lichten Walde heraus, um in lachendere Gefilde zu gelangen, wo die Enge der Bäume nicht mehr bedrückt: auf ein Feld zu freierem Atmen. Dies Gefühl hatte ich wirklich beim Beginn der Egmont-Ouvertüre; — sie gehört der zweiten Periode Beethovens an, und es sei mir hier erlaubt zu sagen, daß mir diese von den dreien die sympathischste ist, weil Beethoven hier seine großartige Individualität erreicht hat und sich doch in den Grenzen der reinen Schönheit hält.

In diese Periode fallen die genialsten Gedanken des Meisters; sie sind noch klar und gedrängt, sei es in der Grundform, sei es in der Entwicklung. So ermüdet ich war, genoß ich noch die ganze fünfte Symphonie, die den Abend beschloß; der fortissimo-Eintritt der Posaunen, die man im gesamten Programm noch nicht gehört hatte, war (im letzten Satz) von erdrücken-

der Gewalt und erwies noch einmal, wie wirkungsvoll die Sparſamkeit und Mäßigung in der Kunſt iſt.

Das zweite Konzert unterſchied ſich vom erſten durch drei große Vorzüge: die Verſchiedenheit des Programms, Bülow als Pianiſt, Brahms als Dirigent. Weder der eine noch der andere wußte ſich an dieſem Abend von ſeiner neuen Seite zur Geltung zu bringen. Bülow iſt wegen der Ermüdung des Armes, verurſacht durch das Dirigieren, zu entſchuldigen, während Brahms' Hand entſchieden beſſer die Feder führt als den Taktſtock.

Das Urteil, das im vergangenen Jahre von Bruno Fioreſucci über die III. Symphonie von Brahms gefällt wurde, wird heute von dem beſcheiden Unterzeichneten beſtätigt, der den nach weiteren Einzelheiten begierigen Leſer auf den Artikel ſeines Pſeudonyms verweiſt.

Der arme Luther-Choral „Ein feſte Burg" mußte abermals einer Ouvertüre zum Vorwand dienen, die einem Drama, betitelt: „Bernhard von Weimar", vorangehen ſoll, und deren Komponiſt Joachim Raff iſt. Das Werk iſt eine gewandte, aber konventionelle Arbeit; das melodiſche Seitenthema — möglicherweiſe auf eine Liebesepiſode anſpielend — iſt nicht ſehr originell, aber edel. Ein lebhaftes Motiv nationalen Charakters — eine Art Kriegshymne — ſchließt das Stück, das flüſſig geſchrieben und gut abgerundet iſt. Ich vermute, daß jenes Motiv — von den Bläſern gebracht — die Weimariſche Hymne iſt.

Unſere alte, immer liebe „Freiſchütz"-Ouvertüre, von Bülows Orcheſter nach Wagners Interpretation geſpielt, rief dank ihrer großen Volkstümlichkeit eine unbeſchreibliche Begeiſterung hervor. Niemals hörte ich ſie in einer ſo vollkommenen Ausführung. Jeder Takt war ein Meiſterwerk. Die C-dur-Akkorde zu Beginn der Coda wurden fortissimo eingeſetzt, lange gehalten und bis zum Ende geſteigert. Es war wunderbar! Wenn die Ouvertüren Nr. 1 und 3 zur „Leonore" (Fidelio) vom Publikum ebenſo verſtanden worden wären, würden ſie mit Recht die gleiche Begeiſterung erlebt haben.

Man wird es verſtändlich finden, daß ich mich nach zwei ſolchen Konzerten zum dritten feſtlichen Sinnes begab, in einer Stimmung — ich möchte ſagen „in Galauniform". Diesmal ſpielte Brahms, und wenn Hanslick — deſſen Abgott Brahms iſt — ſich genötigt ſah, zuzugeben, daß dieſer ſein Konzert mit Läſſigkeit und techniſch nicht hinreichend gefeilt wiedergab, ſo iſt leicht zu folgern, daß er nicht gut ſpielte. Aber wer darf mit mehr Recht ſeine Kompoſitionen mißhandeln, als der Komponiſt ſelbſt? Dieſe Nachläſſigkeit machte Bülows Orcheſter glänzend wett, indem es Brahms' Variationen über ein Thema von Haydn in einer Weiſe ſpielte, die „das Herz hüpfen machte in der Bruſt" vor Freude und Wohlgefallen.

Wenige Kompoſitionen ernſten Stils eignen ſich ſo gut, ein Orcheſter zur Geltung zu bringen, wie dieſe Variationen, die in ihrer Art wahre Muſterbeiſpiele ſind und zu den genialſten Schöpfungen Brahms', wie unſerer Epoche überhaupt, gehören.

Die bewunderungswerten Fähigkeiten dieſes Orcheſters beſtätigten ſich auch in der Ausführung der „Fauſtouvertüre" von Wagner und des „Korſar" von Berlioz. Männlichkeit, Energie und Kraft ſind beiden eigen. Aber wie verſchieden iſt die Kompoſition Wagners — voller Schwung, Leidenſchaft und Melodie — von der Berlioz', die durch das häufige Abreißen und die Unfruchtbarkeit der Erfindung peinlich entſtellt wird!

Mit der ſo friſchen „achten Symphonie" von Beethoven fand dieſer monumentale Zyklus ſeinen Abſchluß, den ich — auch in reifem Alter — zu den größten und ſchönſten Eindrücken meiner Jugend werde zählen müſſen.

Um Rat gefragt, befürwortete ich warm das Projekt, daß Bülows Orcheſter ſich in Trieſt hören läßt. Es ſcheint jedoch, daß dieſer Plan unausführbar geweſen iſt, und ich bedaure es, daß nun dem Trieſtiner Publikum die Gelegenheit genommen iſt, dem ſüdlichen Enthuſiasmus Luft zu machen, welchen die nördiiche Kunſt entzündet haben würde.

Nach Bülows Abreiſe ſprach man noch lange von ſeiner originellen Erſcheinung, und die hu-

moristischen Blätter machten auf seine Kosten ihre Witze, als richtige „Mäuse, die vor der Katze sicher sind“.

Die Kritik, um aufrichtig zu sein, beträgt sich immer wenig gut, doch dieses Mal benahm sie sich miserabel und übertraf sich selbst in ihrer Arroganz und Unverschämtheit. Man kann deshalb Bülow nicht verurteilen, wenn er zeigte, wie gut er sie kannte, und ihr eine Lektion erteilte, womit er für viele bezahlte.

Jahre um Jahre arbeitet der Künstler, quält sich und opfert sich auf, von Gewissenhaftigkeit und Zweifeln gepeinigt. Endlich kommt der Tag, da — nach unzähligen Schwierigkeiten, Intriguen, Hindernissen und Schweißtropfen — sein Werk ans Licht tritt. Der Kritiker, dessen Urteil den Wert der Komposition entscheidet, kommt und hört, schüttelt den Kopf, kehrt nach Hause und wirft in einem Augenblick schlechter Laune zwei Zeilen hin, durch die er mit einem Schlage die Arbeit von langen und leidvollen Jahren zerstört.

Und wer sollte sich nicht einem solchen Vorgehen energisch zur Wehr setzen?

Bülow hat recht. Ferruccio B. Busoni.

Anmerkung der Schriftleitung zu Seite 999: Mit der Feststellung, Bülow habe als erster das Stehen des Orchesters beim Spielen eingeführt, irrt Busoni: Das Stehen des Orchesters hatte Bülow in Leipzig beim Gewandhausorchester kennen gelernt; hier ist es — leider — etwa 1906 unter Nikisch abgeschafft worden.

Fünf Jahre „Amtliche Bestimmungen über Privatunterricht in der Musik.“

Von Heinrich Bohl, Langensalza.

Fünf Jahre sind nunmehr seit dem Preußischen Erlaß der „Amtlichen Bestimmungen“ über „Privatunterricht in der Musik“, an die große Teile der namentlich in Verbänden organisierten Musikerschaft so überschwängliche Hoffnungen geknüpft haben, verflossen. Da ist man wohl schon berechtigt, der Frage näher zu treten, wie sich dieselben auswirken und welche Erfolge sie den Privatmusiklehrern gebracht haben und bringen werden. Welches waren die Gründe zu diesem Erlaß? Man wollte den Mißständen, wie sie sich in zahlreichen Winkelkonservatorien und in vielen gar nicht geeigneten Privatlehrern äußerten, begegnen, die berufliche Ausbildung, das gesellschaftliche Ansehen und damit die soziale Lage der Musiklehrer und nicht zuletzt die musikalische Kultur des Volkes heben. Von vornherein sei zugegeben, daß der Musikunterricht einer gewissen behördlichen Aufsicht bedarf. Die Erteilung von Musikunterricht war nunmehr an einen Erlaubnisschein geknüpft, Konservatorien bedurften der staatlichen Genehmigung und manches mußte seine Pforten schließen. Der Erlaß geht weiter und verlangt von allen Privatmusiklehrern, die 1925 das 35. Lebensjahr nicht überschritten hatten, die Ablegung der staatlichen Prüfung und von 1930 ab sogar in der Regel den zweijährigen Besuch eines Musikseminars. Wer sie bestanden hat, darf mit Stolz an sein Schild schreiben: „staatlich geprüfter ... lehrer“. Es wäre leicht, einige Fälle anzuführen, wie ungeheuer hart sich das auswirkt bei jüngeren Musikern, die vor 1925 die Abgangsprüfung am Konservatorium machten, aber noch nicht nach den neuen Bestimmungen, und die deshalb nicht anerkannt wird, wenn sie auch vorläufig laut Erlaubnisschein Unterricht erteilen. Soweit man sehen kann, sind die Musikseminare gut besucht, namentlich von Damen. Man ist manchmal baß erstaunt, wenn eine mittelmäßig begabte Schülerin plötzlich an ihren Musiklehrer mit der Eröffnung herantritt, von jetzt ab das Musikseminar besuchen zu wollen. Die Aufnahme geht glatt von statten, die Seminare würden sich ja ins eigene Fleisch schneiden, wenn sie dieselbe zu streng gestalteten.

Eine Muſiklehrerin an einem Konſervatorium berichtet, daß vor dem Kriege vielleicht 15 Schüler an der Anſtalt zwecks beruflicher Ausbildung ſtudierten und gegen 200 zu eigenem Vergnügen, daß es jetzt ungefähr umgekehrt ſei. Da kann man ruhig behaupten, daß ſich manche Anſtalten lediglich durch die neuen Beſtimmungen über Waſſer halten können. In einigen Jahren wird es geprüfte Muſiklehrer und -lehrerinnen in Hülle und Fülle geben, namentlich in den größeren und mittleren Städten. Leider ſteht dazu die Zahl der Schüler in gar keinem Verhältnis. Die Gründe ſind bekannt: Flacher Zeitgeiſt, mangelndes Kunſtintereſſe, Sport, Überbürdung, Radio u. a. Jede Erhöhung des Schulgeldes an den Schulen, und ſo auch die jüngſte ganz erhebliche, wirkt ſich einſchneidend inbezug auf den Muſikunterricht aus. Man werfe einmal einen Blick in den neueſten Heſſe'ſchen Muſikerkalender und ſtudiere die Rubrik „Muſiklehrkräfte", z. B. Eiſenach (45 000 Einwohner). Da findet man für Klavier 28, für Violine 12 und für Geſang 12 Lehrkräfte verzeichnet. Oder Hagen (98 000 Einwohner). Hier befinden ſich ein Konſervatorium mit Seminar, ein weiteres Seminar und eine Muſikſchule, an Privatmuſiklehrern 40 für Klavier, 10 für Violine, 12 für Geſang, ohne die für andere Inſtrumente. Wie viele fehlen aber hier noch, namentlich auch von den Schullehrkräften. Man kann unſchwer die richtigen Schlußfolgerungen daraus ziehen. Ob dieſe Überfülle von Lehrkräften im Sinne der Muſiklehrer-Verbände liegt, darf wohl bezweifelt werden. Was werden die Folgen ſein oder ſind es bereits? In der Suche nach Schülern wird oft eine Preisunterbietung ſtattfinden, die man gerade bekämpfen wollte. Sich einem Verband anzuſchließen iſt man nicht gezwungen und man wird ſich deshalb dann auch nicht um die Mindeſtſätze kümmern. Man kann aus dem Inſeratenteil größerer Zeitungen in dieſer Hinſicht lehrreiche Feſtſtellungen machen. Was ſoll man aber ſagen, wenn vor einiger Zeit ein mitteldeutſches Konſervatorium mit Seminar Inſtrumentalunterricht (wöchentlich ½ Stunde Einzel- und ½ Stunde Geſamtunterricht) laut Inſerat zu einem Monatshonorar von 8 Mark anbietet und ſich damit munter an Preisunterbietung beteiligt. Die Freunde des Erlaſſes werden ja nun beruhigend erklären: Wenn erſt die ältere Generation, die von einer Prüfung entbunden iſt, ausgeſtorben ſein wird, dann werden ſich erſt die wohltätigen Folgen zeigen. Das iſt aber eine trügeriſche Hoffnung und auch ein ſchlechter Troſt für die jüngere Generation. In ſeiner Broſchüre „Muſikerkammern, ein Vorſchlag zur Geſundung des deutſchen Muſiklebens" (Verlag: Neuenheimer Muſikhaus Reiher und Kurth, Heidelberg) beſchäftigt ſich O s c a r G o g u e l auch mit dem Problem und ſagt: „Verſchärft wird dieſer unhaltbare Zuſtand noch dadurch, daß man die Notlage ſo manches Muſiklehrenden ausnützt, daß man Mittelloſigkeit vorſchützt, um zu billigem Unterricht zu kommen unter der wohlberechneten Vorausſetzung, daß der Muſiklehrer in ſeiner Bedrängnis nach jedem Strohhalm greift und lieber billigen Unterricht erteilt als gar keinen." Er hat leider recht. Die Eltern müſſen überhaupt in zwei Kategorien geteilt werden, in eine, der an gutem Muſikunterricht gelegen iſt, und eine, die damit zufrieden iſt, wenn ihre Kinder gerade ſoviel lernen, wie man „ins Haus braucht", und einige Salonſtücke und Schlager möglichſt bald beherrſchen. Und auch geprüfte Muſiklehrkräfte werden nicht immer die Kraft und Möglichkeit haben, ſich den Wünſchen törichter und eitler Mütter zu widerſetzen, wenn die Konkurrenz ihnen nachkommt. Es gibt Schüler, die wenig Begabung zeigen, aber doch ein Inſtrument etwas ſpielen wollen, meiſtens Klavier. Welcher Lehrer iſt in der Lage, nur Befähigte unterrichten zu können? Viel Geduld und Nachſicht iſt nötig. Wollte der Lehrer ſie noch mit vielen theoretiſchen Belehrungen beſchweren, ſo wäre das häufig erfolglos, und er liefe Gefahr, dem Schüler die Luft vollends zu nehmen und ihn obendrein zu verlieren.

Auch Prof. E. J o ſ. M ü l l e r („Die Situation des Muſikerziehers", Nachrichten der Staatlichen Hochſchule für Muſik in Köln, Nov. 29) erkennt an, daß der Privatmuſiker noch nicht im geringſten von einer Beſſerung ſeiner Lage etwas verſpürt. Auch ihm macht der Andrang Sorge, und er tritt für „ſtrenge Durchführung der ſtaatlichen Prüfung" ein. „Allen Verſuchen zur Erleichterung und Abkürzung des Berufsſtudiums muß entgegengehalten werden: hier iſt Strenge Wohltat." Nach ihm muß, um der finanziellen Leiſtungsfähigkeit der Eltern entgegenzukommen, allen Ernſtes verſucht werden, durch gleichzeitiges Unterrichten mehrerer Schüler

oder durch Zugabe von besonderen Klassenstunden, Spielabenden u. dgl. den Unterricht zu bereichern und zu verbilligen. Du lieber Himmel, also auch das noch! Unsre für den Musikunterricht in Frage kommenden Schüler sind durch Sport und andere Dinge derart in Anspruch genommen, daß die Lehrer froh sein können, wenn erstere die festgesetzte Stunde einigermaßen einhalten können. Und nun noch ein gleichzeitiges Unterrichten mehrerer Schüler! Auch anderweit wurde bereits die Forderung laut, den Seminarbesuch, weil er nicht genüge, auf drei Jahre zu verlängern. In Wirklichkeit ist man bereits an einigen Konservatorien, wenigstens in der Praxis, dazu übergegangen; das Pensum wird eben in zwei Jahren von den Lehrern nicht bewältigt. Nach dem oben genannten O. Goguel und auch in seinem Sinne „haben in Baden die Tonkünstler der Regierung eine Prüfungsordnung vorgeschlagen, die eine vierjährige Ausbildungszeit für Elementar-Musiklehrer und eine sechsjährige für die Lehrer der Mittel- und Oberstufen vorsieht". Eigentlich genüge nach ihm auch diese Zeit des Studiums noch nicht. Da schüttelt man doch wirklich den Kopf. Muß denn jeder Musiklehrer so eine Art Musikprofessor sein, der in allen musikalischen Disziplinen beschlagen ist? Schon jetzt werden die Schüler in Musiklehrerseminaren mit manchem überflüssigen Ballast beschwert, namentlich in Hinsicht auf schriftliche Arbeiten. Da sitzen sie, namentlich die Damen, denen das meistens eben nicht liegt, bis in die Nacht hinein an verzwickten kontrapunktischen Aufgaben, bei der Anfertigung einer Invention oder dergleichen und müssen ihr instrumentales Hauptfach sehr vernachlässigen wegen Mangels an der nötigen Übungszeit. Hat man schon je gehört, daß von einem Studenten der Philologie oder der Germanistik die Anfertigung von Gedichten verlangt wird? Ein Musikstudent soll außerdem auch noch Konzerte und Oper besuchen, auch in schöner Literatur sich umsehen und nicht zuletzt sich in frischer Luft bewegen, weil gerade einem Musiklehrer frische Nerven sehr nottun. Woher soll er die Zeit nehmen? Tatsache ist, daß die Hauptfachlehrer an Konservatorien sehr unter den vielen Nebenarbeiten ihrer Schüler zu leiden haben und sich über die Vernachlässigung des Hauptfaches beklagen. Erst jüngst hatte ich Gelegenheit, mit einem solchen über den Punkt zu sprechen. Er war derselben Ansicht und sprach aus, daß die ganze Neuordnung des Privatmusikunterrichts und der damit verbundenen Prüfung eine Verkennung, vielleicht sogar Mißachtung der zur künstlerischen Beherrschung eines Instruments nun einmal notwendigen Arbeit, also des technischen Rüstzeugs, atme. Tatsache ist ferner, daß aus den Seminarbesuchern kaum oder nur ganz selten ein sein Instrument bis zur Konzertreife behandelnder Künstler hervorgehen kann. Will ein Schüler jetzt die Musiklaufbahn beschreiten, so kommt er in einen schlimmen Konflikt, ohne daß er sich dessen schon bewußt ist. Soll er auf die Musiklehrerprüfung verzichten und sich mehr seinem Instrument widmen oder soll er den andern Weg wählen? Wer nun den Betrieb an vielen Konservatorien kennt, berühmte und vielbesuchte nicht ausgeschlossen, wird sich vielleicht nicht wundern, wenn man bereits nach verlängerter Ausbildung schreit. Es ist doch eine eigenartige Sache, daß dieser Ruf, auch in anderen Berufen, immer von denen angestimmt wird, die davon nicht mehr betroffen werden können. Eine junge Dame, die nach dreijährigem Studium an einem Konservatorium die Prüfung ablegte, berichtet, daß man in Musikgeschichte ungefähr bis zum Tode Beethovens gekommen sei, also von den Romantikern, den Modernen kein Wort gehört habe, dagegen sehr ausführlich von den Griechen. Eine andere Schülerin, die ein Seminar seit August 1929 besucht, wird heute noch (im Mai) mit Musikgeschichte der Griechen beschwert; da darf man allerdings gespannt sein, wie man bis zur Neuzeit vorschreiten will. Mir will scheinen, daß die Musikgeschichte der letzten Jahrhunderte für einen Musiklehrer doch wichtiger sei als die erstere. Genug der Beispiele, sie könnten leicht vermehrt werden.

Man mag zu dem Erlaß mit seinen Forderungen stehen, wie man will, in jedem Fall ist man berechtigt und sogar verpflichtet, die Sache auch von einem andern, dem wirtschaftlichen Standpunkt zu beleuchten. Während die Prüfung seither freiwillig war, ist sie nunmehr obligatorisch für jede jüngere Musiklehrkraft. Im wirtschaftlichen Leben stehen Art der Ausbildung, Einstufung und Bezahlung im engen Zusammenhang. Nur der Privatmusiklehrer ist zu einer Ausnahme verdammt. Nur wenigen wird es vergönnt sein, eine auskömmliche Stellung

zu erwerben. Es liegt nahe, einen Vergleich mit den Kollegen oder den Kolleginnen vom andern Fach, von der Schule, zu ziehen. Sie besuchen nach Ablegung der Reifeprüfung einer Vollanstalt zwei Jahre eine Pädagogische Akademie, deren Besuch schulgeldfrei ist. Es erfolgt dann die einstweilige und, nach bestandener zweiter Prüfung, die vorzugsweise eine praktische in der Schule ist, die feste Anstellung, und sie sind nunmehr wirtschaftlich gesichert. Mit den 30—26 Schulstunden (je nach dem Alter)— Lehrerinnen erteilen zwei Stunden weniger und erhalten dafür nur $^9/_{10}$ des Gehalts ihrer männlichen Kollegen — ist es zwar nicht getan, Vorbereitung auf den Unterricht und Korrekturen erfordern auch noch Zeit. Nun aber der Kollege vom Kunstfach. Seine Ausbildung ist, wenn er wegen größerer Entfernung seines Heimatortes am Ort des Musikseminars wohnen muß, sogar eine wesentlich teurere. Hat er nun seine Prüfung gemacht und will sich als Privatmusiklehrer niederlassen, so fangen schon die Schwierigkeiten an, wenn er nicht grade eine Praxis übernehmen kann, Musiklehrer sind bei Hausbesitzern nicht eben beliebt; gelingt es endlich, eine Wohnung zu erhalten, dann meistens schon mit Aufschlag, wie mehrfach bestätigt wird. Für den Klavierlehrer spielt außerdem die Instrumentenfrage eine Rolle und jedenfalls nicht nur einmal im Leben. Hat die neugebackene Musiklehrkraft am Ort keine persönlichen Beziehungen, so wird es geraume Zeit bedürfen, den nötigen Stamm von Schülern zu gewinnen. Selten wird es aber jemand gelingen, eine den Schulstunden eines Schulkollegen entsprechende Schülerzahl, also 26—30, zu erreichen, und selbst dann wird er bei einem angenommenen Honorar von 3 M. pro Stunde oder 12—13,50 M. monatlich kaum an das Anfangsgehalt des ersteren mit seinen Einkünften heranreichen. Auch der größte Idealismus kann da nicht ausgleichen. Wie groß ist oft die Enttäuschung. Da muß man sich doch wirklich fragen, wie der Staat es verantworten will, von den Privatmusiklehrern den kostspieligen Besuch eines Seminars und eine Prüfung zu fordern, wo er ihnen doch in keiner Weise eine der Ausbildung entsprechende Existenz zusichern kann. Man führe nicht etwa andre freie Berufe, wie Ärzte, Rechtsanwälte u. a., an, hier liegt doch die Sache wesentlich anders.

Soll also die Prüfung wieder abgeschafft werden? Das braucht durchaus nicht der Fall zu sein, sie sei aber nicht eine obligatorische, sondern eine freiwillige. Die geprüfte Musiklehrkraft kann dann bei Enttäuschungen dem Staate keine Vorwürfe machen und muß sich selbst die Verantwortung zuschieben. Hoffentlich begehen die deutschen Staaten, die den Privatmusikunterricht noch nicht geregelt haben, nicht den Fehler, es nach preußischem Muster zu tun. Deshalb braucht der Musikunterricht keineswegs ohne jegliche Aufsicht zu sein. Eine Prüfung zur Eignung derjenigen Musiklehrkräfte, die sich nicht zu einem Seminarbesuch mit Reifeprüfung entschließen wollen, ließe sich in einfacherer Weise ermöglichen. Ein Unterrichtserlaubnisschein dürfte nach wie vor nötig sein, und auch eine gewisse Aufsicht, die sich auch in einem Hospitieren beim Unterricht durch einen ernannten Musikpädagogen äußern könnte. Schulräte dürften dazu freilich kaum geeignet sein. Sie fühlen meistens diese Aufsicht als eine aufgezwungene Last und es fehlt ihnen häufig die nötige Musikalität.

Es liegt nahe, bei dieser Gelegenheit auch sich über den Privatmusikunterricht mancher Lehrer an öffentlichen Schulen zu äußern. Es hat wohl, soweit man unterrichtet ist, jeder auf Wunsch den Unterrichtserlaubnisschein erhalten auf Grund eines Berufszeugnisses. Das ist eine merkwürdige Handhabung. Ganz abwegig dürfte es sein, die Unterrichtserlaubnis ohne weiteres mit dem Abgangszeugnis der früheren Lehrerseminare und auch vielleicht der Pädagogischen Akademien zu verbinden, wie es von interessierter Seite verlangt wird. Allerdings ist die Zahl der zu gebenden Musikstunden beschränkt auf fünf Stunden, wenigstens in Preußen. Hoffentlich nicht nur auf dem Papier. Zusammenfassend muß aber auch festgestellt werden, daß die preußischen amtlichen Bestimmungen über den Privatmusikunterricht weit davon entfernt sind, eine ideale Lösung darzustellen, sondern einer baldigen gründlichen Revision bedürfen.

Der Sinn des Chorfinales in Beethovens neunter Symphonie.[1])

Von Otto Baensch, München.

Das berühmte Chorfinale in Beethovens neunter Symphonie erregte von jeher den Streit der Meinungen. Man stritt darum, ob es berechtigt sei, ein Instrumentalmusikwerk mit einem Vokalstück abzuschließen; man stritt darum, ob das Chorfinale musikalisch formlos sei oder ob es eine Form zeige und wie man diese richtig zu bestimmen habe. Merkwürdigerweise war es aber nie eine ernste Streitfrage, welcher Sinn in Beethovens Behandlung dem Texte einwohne. Die geläufige Meinung ist, daß Beethoven sich die Freudenode, die ihn begeisterte, schlecht und recht zu einem für seine musikalischen Zwecke brauchbaren Kantatentexte zurechtgestutzt habe, ohne darüber hinaus eine tiefere Absicht zu verfolgen, so wie es eben Musikantenart ist. Wer aber Beethovens Arbeitsweise kennt, wie etwa seine Mitwirkung bei der Ausgestaltung des Fideliotextes, der wird sich bei einer solchen Ansicht nicht beruhigen dürfen: er wird vielmehr nach einem Grundgedanken suchen müssen, von dem aus Beethovens Versauswahl, Versanordnung und die Komposition von ihrer Gesamtform angefangen bis in ihre geringsten Teilglieder hinein einheitlich zu erklären ist. Beethoven selbst hat seinen Grundgedanken nicht ausgesprochen; doch besitzen wir eine Niederschrift von seiner Hand, laut deren er „abgerissene Sätze aus Schillers Freude zu einem Ganzen bringen" wollte, also gewiß zu einem auch gedanklich sinnvollen Ganzen. Die Wissenschaft hat demnach die Aufgabe, den notwendig vorauszusetzenden einheitlichen Grundgedanken zu erschließen. Die Lösung dieser Aufgabe hat in der Weise zu geschehen, daß man die Beschaffenheiten des Werkes auf Beethovens bekannte Überzeugungen und die Inhalte seiner Bildung bezieht. Ich habe dies getan und das Ergebnis in meinem Buche „Aufbau und Sinn des Chorfinales in Beethovens neunter Symphonie" (Berlin u. Leipzig 1930) niedergelegt. Daraus sei hier kurz und nur behauptend, nicht beweisend, das Folgende mitgeteilt.

Beethoven war, wie die neuere Forschung gezeigt hat, außerordentlich belesen, und zwar auf den verschiedensten Gebieten: Theologie, Philosophie, Pädagogik, Weltgeschichte, Altertumskunde, schöne Literatur, Astronomie usw. Leider aber sind wir sehr mangelhaft darüber unterrichtet, was er im einzelnen wirklich gekannt hat. Fest steht, daß Platons „Staat" ein Lieblingsbuch von ihm war. Aus Kants „Naturgeschichte des Himmels" hat er sich Auszüge gemacht. Daß er von Schiller auch die Prosaschriften gelesen hat, darf man als sicher annehmen. Er hat sich mit theologischen und ethischen Spekulationen der alten Inder beschäftigt.[2] In seinem Nachlasse befand sich das Werk von Ignaz Aurelius Feßler: „Ansichten von Religion und Kirchentum", in dem die Auffassung vertreten wird, daß Christus keine neue Religion habe offenbaren wollen, sondern es ihm vor allem darauf angekommen sei, die Gründung eines

[1] Wir haben Prof. O. Baensch gebeten, uns über seine Forschungsergebnisse hinsichtlich des Chorfinales der „Neunten", die wir für überaus bedeutsam halten, eine besondere Darstellung zu geben. Es besteht auch für uns nicht der geringste Zweifel, daß Beethoven die ganze Anlage wie natürlich auch die Auswahl der Schillerschen Strophen nach besonderen geistigen Absichten vornahm. Wir möchten nun die Leser noch besonders darauf hinweisen, daß sie die Ausführungen an Hand des Werkes verfolgen. (Anmerkung der Schriftltg.)

[2] Ich benutze die Gelegenheit, hier folgende Feststellung des Herrn Dr. Hans Alfred Grunsky, die dieser mir mündlich mitteilte, bekannt zu machen. Einer der handschriftlichen Auszüge Beethovens aus dem indischen Schrifttum beginnt mit den Worten: „Selig, wer alle Leidenschaften unterdrückt hat" (vgl. Leitzmann, Beethovens persönliche Aufzeichnungen, Insel-Bücherei Nr. 241, S. 24, Ziff. 76). Dieser Auszug ist, was bisher nicht erkannt war, eine Sammlung von Stellen aus der Bhagavad-Gita (vgl. Leopold von Schroeders Übersetzung, Jena bei Diederichs, 1920, III 7, II 47, 48 u. 50).

Reiches Gottes auf Erden vorzubereiten. Bekannt ist Beethovens Begeisterung für Volkserziehung. Durch Therese Brunsvik und Blöchlinger, den Erzieher seines Neffen, ist ihm die Gestalt Pestalozzis nahe gebracht worden. Erwägt man dies alles, so wird man meine Erklärung des Chorfinales nicht verwunderlich finden.

Das Chorfinale ist die künstlerische Verwirklichung des vom reifen Schiller aufgestellten Begriffes der sentimentalischen Ideal-Idylle; es „führt uns vorwärts zu unserer Mündigkeit", es „führt den Menschen bis nach Elysium", zu jenem Zustande der Vollkommenheit, den für die Menschheit zu erringen die unendliche Aufgabe und das Ziel der Weltgeschichte ist. „Elysium" ist Schillers „moralischer Staat", ja ist das Reich Gottes auf Erden. Als Ausgangspunkt aber nimmt Beethoven den Staat Platons mit seinen drei Ständen: dem Stande der geistigen Bildung, dem Kriegerstande und dem Volke. Die Gebildeten und die Krieger werden durch die Solisten vertreten, das Volk durch den Chor. Um nun die Handlung zu verstehen, so wie sie Beethoven innerlich vorgeschwebt hat, empfiehlt es sich, sie als Bühnenspiel zu denken. Man stelle sich also vor, daß nach der Instrumentaleinleitung sich dem Auge folgendes Bild enthüllt: der Ratsplatz einer Idealstadt, links vom Zuschauer der Palast der regierenden Stände, der im Hintergrunde ein Tor, vorne einen Vorbau mit breiter Freitreppe zeigt; auf dem Vorbau Mitglieder des Bildungsstandes, Männer und Frauen, unten das Volk. Das Volk ist schmerzlich erregt. Da tritt der Älteste der Gebildeten vor und ruft zur Freude auf, und die älteren Männer des Volkes wiederholen, schnell verstehend, das Wort: „Freude!". Freude ist, nach Schiller, der Einheitstrieb, der tätige Affekt der Sympathie, der die Wesen in der Schaffung und im Genusse vernünftiger Ordnung und Harmonie miteinander zusammenführt. Im Sinne dieser Begriffsbestimmung trägt der Älteste dem Volke den Plan der elysischen Gemeinschaft vor: „alle Menschen werden Brüder"; und die Männer und älteren Frauen des Volkes respondieren zustimmend seine letzten Worte. Nun geben vier Vertreter der Gebildeten die seelische Voraussetzung an, die zum Eintritt in das Freudenreich befähigt: die Anlage zu inniger Sympathie in Freundschaft und Liebe, wobei das junge Weib die Bedeutung der Liebe eindrucksvoll hervorhebt; und wieder respondiert das Volk, jetzt in seiner Gesamtheit, die letzten Worte. Endlich legen die Gebildeten dar, wie die Freude die ganze Schöpfung durchwaltet, vom Wurme bis hinauf zum Cherub, der Gott schaut und an dessen Allwissenheit teilnimmt; auch hier respondiert das Volk die letzten Worte und in dem neugewonnenen Weltverstehen fühlt es sich, dem Cherub gleich, in die Nähe Gottes emporgehoben. Aber die höchste Aufgabe der Menschheit ist es nicht, nur zu schauen und zu wissen, sondern ihrer Anlage gemäß zu handeln; nicht die Erkenntnis von Welt und Gott ist ihre letztgültige Bestimmung, sondern die Errichtung des Gottesreichs durch den Willen und die Tat. Und so baut sich auf die theoretische Erziehung des Volkes durch die Gebildeten nunmehr die praktische Erziehung auf. Militärische Klänge ertönen: aus dem Tore des Ständepalastes kommen in glänzendem Waffenschmucke einige junge Krieger und begeben sich auf dessen Vorbau zu den Gebildeten. Ihr Führer hält von dort eine Ansprache an das Volk: wie die Sonnen nach dem Gesetze der Freude am Himmel harmonisch ihre Bahn laufen, so sollen auch die Menschen frei nach dem gleichen auch ihnen einwohnenden Gesetze handeln in brüderlicher Harmonie. Nicht bloß verständnisvoll respondierend, nein: begeistert mitgerissen in die Worte des Kriegers einstimmend jauchzen die Männer des Volkes dem Redner zu und verschmelzen ihren Willen dem seinigen. Sahen wir die theoretische Erziehung vornehmlich von den Männern unter den Gebildeten ausgehen und zuerst die Männer des Volkes zum Verständnis wecken, so wird ebenso hier der Wille zuerst bei den Männern des Volkes entzündet: das Streben des Geistes und Willens ist in erster Linie Sache des Mannes. Und nun greift der einmal entzündete sittliche Wille im Volke um sich. Beethoven hat diesen Vorgang durch ein Instrumentalfugato dargestellt; es versinnbildlicht die sittliche Entwicklung des Volkes: aus der zerstreuten Unordnung sammelt es sich zur Ordnung; die Freudelehre wird in ihm Gesinnung; theoretische und praktische Erziehung haben ihr Ziel erreicht. Nicht respondierend, nicht einstimmend, überhaupt nicht mehr am Gängelbande der höheren Stände, sondern frei aus dem eignen Innern heraus die errun-

gene Selbständigkeit bezeugend, ruft das Volk nun seinerseits die Worte, in denen ihm der Älteste anfangs von der elysischen Gemeinschaft sprach. Und das soldhermaßen mündig gewordene Volk schreitet sogleich zur Tat. Wiederum führen die Männer, nun aber die Männer des Volkes selbst. Sie treten vor und verkündigen die Brüderlichkeit aller Menschen als Kinder Gottes und das gesamte Volk respondiert in feierlichem Gemeindegesange: das Gottesreich ist gegründet und in ihm verklärt sich mit der Menschheit die ganze Welt. Aber am Ziele seiner irdischen Bestimmung sieht sich das Volk nicht, wie im Überschwange des Erkennens in cherubhafter Gottesnähe, sondern es empfindet um so stärker die überirdische Erhabenheit und Ferne des über Sternen wohnenden Schöpfergottes, und tief erschüttert sinkt es in die Kniee. Nachdem das Streben befriedigt, die Aufgabe der Menschheit erfüllt ist, treten jetzt die Frauen vor: sie versinnbildlichen das Gefühl, die Liebe, die Seligkeit der Vollendung; und unter ihrer Führung bewährt sich das eben gegründete Gottesreich in bewegter Harmonie und Einheit; Elysium ist erreicht, wie es der Älteste verkündigte, und die Menschheit hat ihren Gottesfrieden gefunden. Inzwischen haben die höheren Stände das Gebaren des Volkes mit inniger Anteilnahme beobachtet. Voller Rührung rufen die Männer die Elysiumtochter an, die wirkte, was hier geschah, und die Frauen stimmen, sie bei ihrem Namen „Freude" nennend, ein; dann wiederholen die Frauen den Ruf, und die Männer stimmen ein.[3] Und unter Vorantritt der Frauen steigen die höheren Stände die Freitreppe herab, die Zauber der Freude preisend, die jetzt wieder binden, was „die Mode streng geteilt" hat, das heißt die die Standesunterschiede aufheben, die zur Selbsterziehung der Menschheit freilich eingerichtet werden mußten und notwendig blieben, jetzt aber im Freudenreiche wieder verschwinden dürfen. Das Volk stimmt ein und feiert die Brüderlichkeit aller Menschen. Und nun kommt die Umkehrung! Während bisher die Stände führten und das Volk respondierte, führt zuletzt das Volk und die Stände respondieren: das Volk preist seinerseits die Zauber der Freude und die Stände stimmen ein; sie begeben sich mitten unter das Volk und ihre vier Vertreter erneuern dort weihevoll das Bekenntnis zur Brüderlichkeit aller Menschen. Damit haben die höheren Stände abgedankt und gehen auf in die ungeteilte Volksgemeinschaft. Diese aber, von dem sittlichen Geiste voll durchdrungen, den ihr der Aufruf des Kriegers eingab, bejubelt zum Abschlusse nochmals die Brüderlichkeit der Menschen als Gotteskinder und, im seligen Bewußtsein des erreichten Elysiums, die Freude, die jetzt für immer schrankenlos herrscht.

Ich habe zum Zwecke der Klarlegung seines Grundgedankens das Chorfinale als Bühnenspiel erläutert. Man mag darüber streiten, ob es historisch und ästhetisch berechtigt ist, es als solches wirklich im Theater aufzuführen. Jedenfalls dürfte dies nur geschehen, wenn es möglich ist, ideale Vollendung der Darstellung zu erreichen: dann aber würde die szenische Aufführung des Chorfinales dessen Grundgedanken unmittelbar anschaulich und sinnfällig machen und ihm dadurch erst dazu verhelfen, aus der Abstraktion in die Phantasie überzugehen und künstlerisch voll wirksam zu werden. Es würde sich überwältigend zeigen, daß das Chorfinale keine bloße, wenn auch noch so großartige Musikantenkantate ist, wie man bisher meinte. Beethoven hat uns in ihm trotz der Verwendung von Versen des jungen Schillers nicht nur musikalisch, sondern auch dichterisch ein Kunstwerk ganz aus seinem eignen, auf den Höhen der großen Zeit, in der er lebte, heimischen Geiste gegeben. Und er hat mit diesem Kunstwerke, dank der Heranziehung der Musik, dichterisch vollbracht, was der reife Schiller, wie man weiß, vergeblich erstrebte. Erst wenn man das Chorfinale als Idylle in Schillers Sinne begreift, gewinnt man den rechten Maßstab dafür, welchen hohen Rang es unter den Schöpfungen unseres klassischen Zeitalters zu beanspruchen hat. Beethoven, der Musiker, steht ebenbürtig neben den großen Dichtern seiner Tage. Im Chorfinale aber ist es ihm gelungen, sich ihnen nicht nur als Musiker allein zur Seite zu stellen, sondern auch als meisterlicher dichterischer Gestalter.

---

[3] In Takt 5 des Allegro ma non tanto muß statt „Freude", wie die geläufigen Ausgaben fälschlich drucken, vielmehr „Tochter" stehen.

Das Heinrich Schütz-Fest in Berlin.

Von Alfred Heuß, Gaschwitz b. Leipzig.

Das Hauptergebnis dieses von der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik Berlin „für die Neue Schütz-Gesellschaft" veranstalteten Heinrich Schütz-Festes besteht für mich darin: Es ist hinsichtlich der Aufführung der Werke Heinrich Schützens sowie auch unserer Stellung zu ihnen das Entscheidende erst zu tun, wie wir uns dringend vor einer Schütz-Heuchelei zu hüten haben. Über die Größe dieses Mannes besteht für den, der eine Anzahl seiner Werke sich wirklich zu eigen gemacht, kein Zweifel und, mit den nötigen historischen Kenntnissen ausgerüstet, weiß er auch, daß dieser Schütz überhaupt eine ganz einzige, mit keinem anderen unserer großen Meister zu vergleichende Persönlichkeit ist, er somit, in logischer Erweiterung des eben Gesagten, auch in einziger Art und Weise anzufassen ist. Und über diese Grundfrage müssen wir uns sobald als möglich klar werden, wenn die Arbeit an Schütz wirklichen Sinn haben und nicht zu einer bereits signalisierten Schütz-Heuchelei führen soll. Und zwar führen nach diesem Rom weder alle noch viele Wege, sondern, genau genommen, nur ein einziger, der geistig-seelische, die Erfassung jedes einzelnen Werkes von hier, dem geistig-seelischen Mittelpunkt aus. Erst wenn dies gelingt, wird sich entscheiden lassen, wieviel von Schütz ein innerer Bestandteil unserer heutigen Musikkultur werden kann, wobei wir diese Frage keineswegs nur von Schütz selbst abhängig zu machen haben, sondern auch von uns selbst, d. h. von unserer Fähigkeit, uns in die im obigen Sinn zur Ausführung gebrachten Werke derart einzuleben, daß eben ein voller und echter Zusammenklang entsteht. Gerade auch die zweite Frage ist überaus wichtig, sofern auch in der Kunst, und gerade in der Kunst, Lichtenbergs goldener Satz zu recht besteht: So ein Buch und ein Kopf zusammenstoßen und es klingt hohl, muß es denn immer das Buch gewesen sein? Jedenfalls heißt es da zunächst, daß wir das „Buch" zu lesen imstande sein müssen, und bei Schütz stehen die Verhältnisse einstweilen noch so, daß wir, zumindestens in allen schwierigen Fällen, uns erst um den Lese-Text zu bemühen haben. Dann erst kann es uns vielleicht gelingen, uns wirklich einzufühlen, was dann das eigentliche Ergebnis zur Folge haben kann: von den Werken innerlichst, also ebenfalls sowohl seelisch wie geistig, erfüllt zu werden. Wir wollen und müssen ehrlich sein, mithin in vollem Bewußtsein aussprechen: Wir ahnen erst die wahre Bedeutung dieses Mannes, ihn wirklich mit lebendigster Anteilnahme von Geist und Seele zu erfassen, ist uns noch nicht gegeben. Für den Fachmann besteht da die Notwendigkeit, sich jedes einzelne, ihm an Schütz-Festen gebotene Werk durch ein strenges Studium im obigen Sinn zu eigen zu machen, weshalb ich es denn auch sehr bedauerte, daß es mir trotz Aufforderung nicht gelang, vor dem Fest in den Besitz des genauen Programms zu gelangen. Ich glaube von Schütz manches wirklich zu kennen, anderes kenne ich so ungefähr, also, genau genommen, so gut wie gar nicht, nicht weniges kenne ich überhaupt nicht. Also heißt es offen nicht nur zugeben, sondern sogar betonen, daß ich Vieles der mir wie anderen plötzlich vorgesetzten Vortragsfolge gar nicht im eigentlichen Sinn beurteilen kann, ich mich also auf das zu beschränken habe, was ich wirklich zu verstehen glaube. Nochmals, der Weg zu Schütz darf nur auf ehrlichste Weise bereitet werden.

Der an diesem Fest beschrittene Weg war nun ein mehr akademischer denn ein wirklich künstlerischer, man merkte auch in diesem Einzelfall das an unseren ersten Musikschulen bestehende Übergewicht musikwissenschaftlicher Erkenntnis vor der künstlerischen, leicht nachweisbar an der Gestaltung der Einzelveranstaltungen. Das Eröffnungskonzert brachte „Werke unter dem Einfluß von Heinrich Schütz", man begann also gleich mit der Ausstrahlung Schützscher Kunst; die zweite Veranstaltung zeigte uns „Schütz als Zögling der Schule von San Marco", und erst die weiteren Veranstaltungen (zwei Kirchenkonzerte und ein Kammerkonzert in teilweise gemischter Wahl) zeigten Schütz selbst, wobei die Auswahl der Werke in

dem Sinne angelegt war, von der Reichhaltigkeit Schützschen Schaffens, und zwar in bunter Folge, eine Vorstellung zu geben, wobei allerdings noch ganz beträchtliche Lücken blieben. Auch das war natürlich willkommen, nur fehlte ein systematischer Aufbau, der sich in diesem Fall vom Leichten zum Schweren zu vollziehen hätte, beginnend etwa mit den Beckerschen Psalmen, unabhängig von der chronologischen Folge der Werke. So standen im Kammerkonzert die überaus schwierigen italienischen Frühmadrigale an erster Stelle, es folgten völlig anders geartete Lieder von J. H. Schein, hierauf zwei ziemlich leicht geschürzte deutsche Madrigale Schützens, die ihn in starker Abhängigkeit von Monteverdis Scherzi musicali zeigen, und plötzlich stand man wieder in Schützscher Hochkunst, einigen Stücken aus den Cantiones sacrae von 1625, die am besten als geistliche Madrigale anzusprechen sind.

Das Wichtigste ist nun selbstverständlich die Erschließung der Werke selbst, also ihre künstlerische Wiedergabe. Hier gibt's noch Probleme über Probleme zu lösen, auf die auch der Direktor der Anstalt, Prof. H. J. Moser — ihm vor allem ist auch das Fest zu verdanken —, in seinem sehr inhaltsreichen und weitblickenden, vor allem die bisherige Arbeit an Schütz würdigenden Vortrag zu sprechen kam, wenn auch, sich absichtlich beschränkend, nur teilweise. Der Weg zu Schütz führt nun einzig — das hat einmal auch Max Schneider an einem Bachfest-Vortrag sehr deutlich ausgeführt — über das Wort, d. h. seine geistige Erfassung. Sie allein oder doch sie in erster Linie gibt bei Schütz, diesem besonderen Geistesaristokraten unter den großen deutschen Musikern, der zudem einzig und allein Vokalkomponist ist, die Richtschnur, die ganze Schütz-Bewegung hängt davon ab, wie wir ihn auf diesem Gebiet zu fassen vermögen, was zugleich, wenn es gelingt, der deutschen Musik jenes geistige Stahlbad gäbe, dessen sie dringend bedürftig ist.

Es wurde nun an dem Feste sicher — ich erinnere an das Vorhergesagte hinsichtlich meiner Urteilsfähigkeit — manches Gute und Treffende geleistet, vor allem in dem Kirchenkonzert der evangelischen Bach-Vereinigung unter Leitung von Prof. W. Reimann, das entscheidende Wort fiel aber doch wohl nur verhältnismäßig selten. Schütz stellt uns da vor Aufgaben mannigfachster Art, die der heutigen, so bequem rein musikalischen Auffassung der Musik, unmittelbar zuwiderlaufen, eine Auffassung, die dabei — und das ist das Humoristische — das elementar Musikalische vermissen läßt. Ich will's wenigstens an einem kleinen, leicht zu kontrollierenden Beispiel klar machen. Da heißts im 150. Psalm: lobet ihn. Schütz gibt diese oft wiederholten Worte scheinbar auftaktmäßig, derart also, daß „lobet" zwei schnelle Achtel erhält, „ihn" aber eine lange und betonte Note. Wird dies derart gesungen, so hört man — vielleicht 50 mal — nichts als „lobbetiihn", was sich fast „ausländisch" und mehr die Lachmuskeln erregend als das Herz bewegend anhört. Diese Vortragsart ist auch grundfalsch. Vielmehr hat „lo" die urwüchsigste Betonung zu erfahren, die möglich ist, in welchem Falle, eben durch die Akzenterfüllung an wichtiger Stelle, das „ihn" auch nicht ein Gran mehr Bedeutung erhält, als ihm zukommt, und werde es eine Minute lang gehalten, abgesehen davon, daß beim richtigen Akzentvortrag bei den vielen Stimmen auch im Ganzen ein derart elementares Leben entsteht, daß auch der einfache Hörer merkt, ein Schütz habe mit den heutigen schlappen Seelen so gut wie nichts zu tun. Das Elementare fehlte überhaupt an dem Fest fast so gut wie ganz und ohne dieses läßt sich bei Schütz, starken alten Musikern überhaupt, nicht auskommen. Wurde da z. B. von einem Jugendchor auch Scheins „Frisch auf ihr Klosterbrüder" mit seinen schlagenden Rhythmen gesungen. Das Lied war zu meiner Studentenzeit eines der beliebtesten Vereinslieder in unserem akademischen Richard Wagnerverein zu Leipzig — Arthur Prüfer hatte es ihm übermittelt — und, Teifi nochmal, hat das an unserem Biertisch rhythmisch geknallt! Obwohl wir um 1900 noch von keiner musikalischen Jugendbewegung wußten, die die deutsche Musik retten wollte. Ihr seid mir etwas zu schlapp in eurem Berlin, zu sehr wissenschaftlich oder sonstwie „abreagiert", jedenfalls habt ihr von unserem alten deutschen Musikerrhythmus denn doch zu wenig erfühlt. Eine musikalische Erneuerung gibt's aber; und das gilt natürlich für ganz Deutschland, nur auf dem Wege einer seelischen Erneuerung, alles andere sind weiter nichts als Ersatzmittel.

Es hätte keinen eigentlichen Zweck — wie hiefür auch Zeit und Raum, im gewöhnlichen, nicht im philosophischen Sinn genommen, fehlen — im Einzelnen auf die so Vieles bietenden Veranstaltungen einzugehen, zumal die Leser auch in ein musikhistorisches Seminar geführt werden müßten. Die Akademie für Kirchen- und Schulmusik verfügt über wohldisziplinierte künstlerische Organe sowohl instrumental als vokal, man merkt, es wird in verschiedenster Hinsicht wirklich gearbeitet und die jungen Leute können eine Menge lernen. Recht mäßig waren an dem Fest einzig die Solisten, außer einer einzigen Stimme, der von J. Reimann-Rühle, hörte ich nicht eine einzige, die allen stimmlichen Erwartungen voll entsprach. Sie sang u. a. auch Schützens an die Nieren gehendes: „Eile, mich, Gott, zu erretten", und zwar auch im Vortrag ganz gut, nur fehlten eben die „Nieren". Es ließe sich auch sehr wohl zeigen, wo sie in diesem Stücke „sitzen", aber eigentlich müßten dies die vielen Berliner Ärzte selber wissen. Alles in allem, ein vielversprechendes Fest, dem wir Nachfolger im schärfer ausgeprägten Schützschen Geiste wünschten.

Hans Pfitzners „Dunkles Reich".

Zur Kölner Uraufführung.

Von Hermann Unger, Köln.

Es mag von tieferer Bedeutung sein, wenn gerade Köln als wichtigster kultureller Außenpunkt des Reiches nach dem Westen sich die Uraufführung des neuesten Werkes jenes Hans Pfitzner sicherte, der einst jahrelang in Straßburg deutsches Wesen gegen das Fremde verteidigte und der heute in einer Zeit sich zum Wortführer einer künstlerisch nationalen Gesinnung machte, da uns, wie er einmal sagte, „das Fremde, Undeutsche in jeder Form der ästhetischen oder gar materiellen Spekulation, des nivellierenden Internationalismus bedrängt, der noch nie einer Kunst gedient hat und der in seltsamem Gegensatz zu dem bewußten Herauskehren der landschaftlichen Momente in der Musik anderer Völker unserer Epoche steht". Hans Pfitzner, der kurz vor Kriegsausbruch bei den Kölner Opernfestspielen den urdeutschen „Freischütz" inszenierte, hat auch seine „Romantische Kantate" in Köln aus der Taufe heben lassen und damit feurige Kohlen auf die Häupter der Bürger einer Stadt gesammelt, welche im Jahre 1907 den, damals doch schon recht bekannten Komponisten vor einem leeren Saale seinen ersten hiesigen Liederabend geben ließ. Seine Wertschätzung der absoluten künstlerischen Sachlichkeit und Zuverlässigkeit Hermann Abendroths als Interpret, dem es nicht darauf ankommt, ein Werk seiner Subjektivität unterzuordnen, hat Pfitzner dazu veranlaßt, sein neues Chorstück Köln und dem, neuerdings unter Bruno Walter, dem begeisterten Pfitznerapostel stehenden Leipziger Gewandhaus zur Uraufführung anzuvertrauen. Damit ist zugleich der eigenartige Fall entstanden, daß zwei Dirigenten eine der wichtigsten „Uraufführungen" in die Hände bekommen haben, welche sich gerade dadurch auszeichnen, daß sie sich von dem, heute so zeitgemäßen und dennoch so kunstwidrigen, weil mehr der eigenen Pressereklame als der Sache dienenden Streben nach „allererster Aufführung" bewußt fernhalten. Die Kölner Aufführung gewinnt dadurch an Bedeutung, daß sie, wenige Tage vor der Leipziger und unter der persönlichen Leitung des Komponisten stattfindet, dem Hermann Abendroth die wesentlichste Vorarbeit der Einstudierung geleistet, außerdem aber dadurch, daß es sich um die erste größere schöpferische Leistung Pfitzners nach einer ziemlich geraumen Arbeitspause handelt. Man könnte innere Beziehungen zwischen dieser „Chorfantasie" und dem, auf den Tod der Gattin geschriebenen Orchesterlied „Lethe" nach demselben Dichter Conrad Ferdinand Meyer herstellen, der unter den verschiedenen Dichtern des neuen Werks an vorderster Stelle steht, man könnte auch einen Vergleich mit dem, auf den Tod seiner Mutter komponierten „Deutschen Requiem" von Brahms ziehen und endlich auf die Ähnlichkeit der äußeren Anordnung mit der Kantate „Von deutscher Seele" mit ihren Chorsätzen, Orchesterzwischenspielen und dem Liederteil hinweisen, wenn

damit für die Erkenntnis des neuen Werks viel gewonnen wäre. Weit wesentlicher wird die Feststellung sein, daß Pfitzner, bei all den genannten Beziehungen und Vergleichsmöglichkeiten doch etwas ganz Neues und Eigenes geschaffen hat. Er nennt sein Stück „Chorfantasie" und beschwört damit die Erinnerung an Beethovens bekannte Vorstudie zur „Neunten" mit der deutlichen Vorwegnahme des „Liedes an die Freude". Pfitzners „Dunkles Reich" ist, trotz seines Titels, durchaus kein düsteres Seitenstück zu Beethovens Studie. Pfitzner ist viel zusehr Musiker und Dichtermusiker, um uns ein Gemälde grau in grau geben zu wollen. Auch seine „Romantische Kantate" beginnt ja in tragischem Tone und schließt in beinahe dithyrambischem Schwunge. Das „Dunkle Reich" gibt ganz ähnliche Gegensätze, wie dies zu einer spannunglösenden Wirkung unentbehrlich ist: Dem „Wanderchor" der Lebenden in jenem Werk tritt hier der Chor der Schatten gegenüber. Die Erinnerung an Max Regers „Gesang der Verklärten" wird wach, und es gehört zu den reizvollsten Aufgaben des Kritikers, gleich hier eine überraschende Verwandtschaft des Deutschen Pfitzner mit dem nicht minder deutschen Reger festzustellen. Wie Regers, auf den Text Hebbels komponiertes „Requiem", so beginnt auch Pfitzners Werk mit dumpfen Paukenschlägen auf dem tiefen d, dem Grundton der seit Beethovens Neunter „tragisch" genannten Tonart d-Moll. Im düsteren Unisono schreitet hier der Chor der Toten einher über wuchtigen Orchesterbässen, und erst bei den Schlußworten „Denn unser sind viele" erheben sich die Stimmen drohend zu einem mächtig aufgereckten d-Moll-Akkord, der sich bei der Wiederaufnahme dieses Stücks am Schlusse des Werkes in einen langangehaltenen und fast überirdisch strahlenden D-Dur-Akkord, also in der Tonart der Freude (Mozarts „Don Juan"!) verwandelt. Unmittelbar folgt nun der Chor der Lebenden, das C. F. Meyersche „Schnitterlied", musikalisch in die parallele F-Dur-Tonart gespannt, melodisch durchaus dem ersten Chorsatz entsprechend; und während uns dort die lastenden Achtel der Mittelstimmen das Wogen und Gleiten der Schatten wiederzugeben schienen, so glauben wir jetzt, das Schwanken der, von Garben strotzenden Erntewagen vor uns zu sehen, und bei den Textworten „Wie schwellen die Lippen des Lebens so rot" setzt auch schon ein beinahe dämonischwilder Tanz ein, den das Orchester in einem feurigen Zwischenspiel zu Ende führt. Auch dies ein bewußter Gegensatz zu dem entsprechenden Stück der „Kantate": zum Zwischenspiel „Der Tod als Postillon". Nur der Richard Strauß der „Elektra" würde heute noch ein solches Stück zu schreiben vermögen, wobei Pfitzner, neben aller mitreißenden Orchestertechnik, dem Glanz der Melodie, der Virtuosität der Zusammenführung mehrerer Themen die frischere, nie ins „Schmissige" sich verlierende Art der Empfindung auszeichnet. Mit dem Verebben des Tanzes hebt der, ganz neuartig als Chorrezitativ gehaltene Spruch an „Es ist ein Brunnen, der heißt Leid" (R. Dehmel). Kernmotiv dieser knappen Zwischenpartie ist die große Sept, die gleichsam das Zittern des dunklen Wassers wiedergibt und, in einem, bisher noch kaum versuchten Akkord vieler, übereinandergestülpter Septen das Zerrinnen des Spiegelbilds malt, ebenso wie der fahle Harmoniewechsel Ces-d bei den Worten „Den graut" zu den überraschendsten Eingebungen der Musik gehört. „Gretchen vor der mater dolorosa" nennt sich die folgende Soloszene des Soprans, ein Satz, in seiner, alle Hypermodernen hinter sich lassenden Freiheit der Kontrapunktik von beispielloser Kühnheit und dramatisch wirksamer Eindringlichkeit, den Mia Peltenburg zu stärkster Wirkung brachte. Auch hier wieder sind nach der Art eines Liederspiels der Nachfolge Schumanns die Einzelsätze eng verkettet: die letzten stockenden Seufzer der Streicher leiten in das Fugato des Chors auf Michel-Angelos, schon von Hugo Wolf bewundertes Gedicht „Alles endet, was entstehet", das neuerdings Richard Trunk in sein Männerchorwerk „Von der Vergänglichkeit" aufgenommen hat. Dem flackrigen Solo der Einzelchorstimmen tritt hier wirkungsvoll gegenüber das, im starren Akkord festgehaltene Fis-Dur „Menschen waren wir ja auch", und ebenso, wie er begonnen, endet der von der Orgel eingeleitete und abgeschlossene Abschnitt im Vertropfen der Chorlinien, um zu dem Baritonsolo „Scheiden im Licht" überzuleiten, das Hermann Schey mit stärkster Eindringlichkeit belebte. Hier ist, wie fast durchweg, abermals von kontrapunktischer Satzweise zu harmonisch-monodischer übergesprungen, und der Schluß steigert sich zu Riesenakkordmassen in

Fanfarenart zu den Worten „Erlege mich mit deinem erſten Pfeil". Ohne Pauſe ſetzt der Chor der Toten ſein „Wir Toten ſind größere Heere" ein, um das Ganze halb drohend halb troſtvoll ausklingen zu laſſen: „Denn unſer ſind viele". Das, kaum mehr als eine halbe Stunde beanſpruchende Werk hinterließ tiefſte Eindrücke, die ſich erſt nach einer Pauſe des Beſinnens in lautem Beifall zu äußern vermochten. Anteil an dem ſchönen Gelingen hatte der Chor der Konzertgeſellſchaft, das Orcheſter, Frau Peltenburg, die diesmal ganz wundervoll ſang (ebenſo wie den, im erſten Teil des Konzerts erklingenden, auf den Trauermarſch der „Roſe vom Liebesgarten" folgenden Abſchied Minneleides), Hermann Schey, H. Boell an der Orgel. Pfitzner leitete den Abend mit dem Vorſpiel zum „Feſt auf Solhaug" ein, das er einſt als Zwanzigjähriger geſchrieben und begleitete Riele Queling zu ſeinem ſeltſam perſönlichen Violinkonzert, das ebenfalls ihm und der Soliſtin ſtärkſten Applaus eintrug.

Largo appassionato.

Erzählung von W. Alexander Kaſtner, Leipzig.

Ich hatte es ſo eingerichtet, daß ich durch das Brentatal nach Venedig in einer Vollmondnacht fahren konnte. Ich wollte die Romantik, und welcher Reiſende, wenn er ehrlich iſt, wollte ſie nicht? Nach den grellbunten, zuckenden Leuchtreklamen der Großſtädte hatte mich eine Sehnſucht nach dem ganz großen, unnachahmlichen Licht der Schöpfung ergriffen.

Zunächſt aber hielten mich noch einige Regentage in Bozen auf, die mich jedoch nicht hinderten, dieſe trauliche Stadt zu durchſtreifen. Hierbei geriet ich auch in eine Kirche, wo in dieſem Augenblick die Probe zu einem Orgelkonzert mit Violinen ſtattfand.

Ich war wohl in dem tief dämmernden Raum der einzige Zuhörer und wollte mich, meine Anweſenheit als Indiskretion empfindend, ſchon wieder entfernen, als gerade die Geigen mit einem ſo herrlich ſchwebenden Adagio einſetzten, daß ich im Bann dieſer Töne ſtehen blieb. Schon nach wenigen Takten fühlte ich: Hier iſt Muſik aus den Tiefen der Leidenſchaft und den Höhen einer Anbetung geſchöpft, die doch immer wieder zur Erde zurückkehrt, um dort die irdiſchen Dinge zu verklären, ſich mit ihnen in einem höheren Sinne zu verſöhnen. Denn die Melodie klang, wo ſie am ſchönſten blühte, eigentlich weltfreudig. Die Orgeltöne aber, die in herber Größe ſich über der Anmut der Cantilene erhoben, um in einem gewaltigen Largo zu gipfeln, ſagten aus, daß dieſer Tondichter von den Myſterien des Jenſeits tief im Geiſte vernommen hatte.

Ich war geneigt, einen modernen Komponiſten zu vermuten; indeſſen widerſprach die durchaus edle Linie des Ganzen, das Ungeſuchte und Geſunde der muſikaliſchen Gedanken dieſer Auffaſſung doch.

Es kann ſein, daß der erfreuende, ja aufbauende Eindruck, den ich empfing, dadurch vertieft wurde, daß ich eben in ſo verſtohlener Weiſe, allein und unbeirrt, im Geheimnis des weltfernen Raums, dieſes ſeltenen und unverhofften Genuſſes teilhaftig ward.

Nach dem Schluß des Werkes mit einem Kirchendiener ins Geſpräch kommend, erfuhr ich, daß es ein Novum ſei, worauf der Komponiſt wohl große Hoffnungen ſetze. Er ſei ein älterer Geiſtlicher aus Venedig. Ich hatte ſogar Gelegenheit, mir von ihm dieſen Mann zeigen zu laſſen, als er nicht weit von mir durch ein Seitenportal die Kirche verließ. Ich ſah einen hoch und kräftig gewachſenen, etwas beleibten Mann, ergraut, mit angenehmen Zügen. Er ging ein wenig gebeugt, ſtraffte ſich aber, als er die Straße betrat.

So hatte ich in Bozen wenigſtens ein gutes und ſchönes Erlebnis gehabt. Es klang ſo ſympathiſch in mir nach, daß ich wünſchte, den Mann wiederzuſehen, den Mann der Harmonieen. Denn ach, wie ſehr können wir Harmonieen brauchen!

Am dritten Tage ſchien es mir, ich könne die Reiſe wagen. (Die öffentliche Aufführung hatte ich nicht beſucht, war ich doch ſchon der bevorzugteſte Hörer geweſen.) Um zwölf Uhr

nachts ging der Zug nach Venedig ab. Die Gewitterwolken des Tages hatten sich mächtig entladen, und wirklich kam nun am geklärten Himmel der Vollmond herauf.

Da sah ich auf dem Bahnhof den Geistlichen, mit einem kleinen Handkoffer. Ich gab mir Mühe, in seine Nähe zu kommen, und es gelang mir auch, dasselbe Abteil zu erreichen und ihm unauffällig gegenüber zu sitzen. Dann tat ich reisefrohe Blicke hinaus in die Landschaft mit den weißen Bergstädtchen und Ruinenburgen im hellen Nachtschimmer. Nun durfte ich auch hoffen, Venedig an einem goldlichten Morgen zu erleben. Alles erschien mir jetzt über das Irdische in die frohe Sphäre der Schönheit erhoben.

Als wir Trento passiert hatten, ward es stiller, im Wagen. Viele waren ausgestiegen; endlich blieben nur wir beiden und eine Frau, die in einer Ecke sitzend schlief.

Des Geistlichen Gesicht hatte ich nun mit Muße als durchaus edel geformt erkannt; man konnte es klassisch nennen; es trug meist den Ausdruck des Ernstes, ja einer, ich möchte sagen, schwermütigen Energie. Da ich aber keine Müdigkeit an ihm bemerkte und gern in ein Gespräch gekommen wäre, wagte ich es endlich, ihn wegen einer Auskunft betreffs der Gegend anzureden. Liebenswürdig gab er Antwort.

Ich war in der Tat beglückt, daß meine Absicht gelungen war. Nach einiger Zeit schien er sogar Vertrauen zu mir zu fassen, und wir kamen bald dazu, ein wenig unsre Seelen zu enthüllen, wie das ja auf der Reise schneller vor sich geht als sonst.

„Es wird ein schöner Tag, Monsignore," sagte ich. „Sehen Sie dort im Osten jenes göttliche Goldleuchten! Nicht wahr, wir beiden gehen Erfüllungen entgegen!"

„Sie gewiß, mein Freund. Ich — bin noch in großer Erwartung."

Ich schwieg, um keine Neugierde zu verraten. Endlich gestand ich ihm, wie und unter welchen Umständen ich seiner Musik gelauscht hatte. „Was mich so selig hingerissen hat," sagte ich, „war wohl ein Largo appassionato. Kann man die Stelle so nennen?" Er bestätigte durch Neigen des Kopfes. „Hier," fuhr ich begeistert fort, „in solcher Schöpfung wird doch das Göttliche offenbar. Es ist so rein und erdenfern wie goldene Wolken, die den Menschen trösten, denen der Mensch nichts anhaben kann."

„Oh, der Mensch!" rief er aus und atmete schwer. „In dieser Musik liegt ein Schicksal, ein sehr menschliches... Ein junger Mann wuchs in unserm Hause auf, von großer musikalischer Begabung. Er lauschte meinem Spiel, verehrte mich, liebte mich, küßte mir oft ergriffen die Hände, bis er mich eines Tages — haßte, um meiner Kunst willen. Bei dem Besten, was ich gab, mir und ihm, sprang er oftmals auf und verließ das Zimmer. Seine eigenen Übungen vernachläßigte er, warf sie hin. Da sah ich mit Kummer, daß er an sich verzweifelte. Er, der Junge, fühlte, daß er den Älteren nicht erreichen würde, auch nicht in Sachen der Gelehrsamkeit unseres priesterlichen Berufs. Nun gab er sich einem unwürdigen Leben hin, und als ich mein Largo schuf, hat er mich gänzlich verlassen."

Ein Seufzer folgte seinen Worten, und ich äußerte behutsam, daß es sehr wohl eine geistige Eifersucht gäbe, und daß selbst das Gute Böses wirken könne in unreifen Seelen.

Mein Gefährte hob dann das Gesicht mit liebreichem Ausdruck empor. „Nun aber will ich ihn suchen! Wenn mein Werk mir den Weg zum Vatikan eröffnet, will ich ihn aufheben aus seinem Elend. Dann kann ich's, dann bin ich reich. Und er wird mir vergeben, daß ich größer war als er, da ich im Ruhm seiner nicht vergessen."

Und nun sah der Priester mit hellem Augenaufblick in die Landschaft hinaus, die jetzt in seltsamem Dämmer vorüberhuschte. Der Mond war eben untergegangen, und ein lichtfahles Morgengrau verbreitete sich unter dem wolkenlosen Himmel. Es war ein Schimmer wie gemischt aus Auf- und Untergang.

Plötzlich stand er lebhaft auf. „Verona!" rief er. Der Zug hielt. Mein Freund (ich durfte ihn schon so nennen) rief einen Zeitungsverkäufer: „Die Abendpost von gestern!?" Sie war vorhanden. Lebhaft, doch mit Würde, die ihn nie verließ, öffnete er das Blatt und las, was er schnell fand, den Musikbericht aus Bozen. — Da erbleichte er und sank zurück. „O Zeit!"

rief er, „so brichst du über mir zusammen! Und das hier, das tat ein Mensch, dem ich viel Liebes erwies. Um journalistischer Eitelkeit willen. Sehen Sie, wie ein Freund mein Werk mit Hohn vernichtet!"

Er bedeckte mit den Händen die Augen, während ich las, mit Empörung las. Aber von seinem Anblick ergriffen, legte ich mit tröstendem Blick meine Hand auf seine Schulter: „Diese Leute sagen, Ihre Musik spräche den Geist der Zeit nicht aus. Aber — wie trostlos müßten Sie sein, w e n n sie den Geist der Zeit ausspräche!"

Da blühte sein bezauberndes Lächeln für eine Sekunde wieder auf, und er nickte mir zu. Dann sagte er leise: „Aber nun komm' ich nicht nach Rom. Nun bin ich arm!" Und an sich hinab sehend, blieb sein Blick auf Fäden und Flecken des Reisestaubes haften, die der hellere Morgen nun deutlich machte. Mit widerwilliger, energischer Bewegung seiner feinen Hand wischte er sie weg, als wolle er die Welt weglöschen, die niedrige, als wolle wenigstens er sauber sein. Dann die Lippen aufeinanderpressend, lehnte er sich zurück und schloß die Augen. „Ich werde müde, mein Freund. Verzeihen Sie!"

Mir schien, er schliefe ein. Vorsichtig erhob ich mich und nahm einen Platz an dem anderen Fenster. Aber da ward der enge Raum unseres Wagens von einem reinen, starken Glanz erfüllt. Aus der Richtung von Vicenza leuchtete der Morgenhimmel, völlig wolkenlos — durchgoldetes Hellgrün — in festlichem Prangen.

Da schlug er die Augen groß, in andachtsvoller Überraschung auf, und während wir in die weite Lichtfeier hineinfuhren, ereignete sich etwas ganz Einfaches, Stilles, das auf mich aber ergreifend wirkte: Wie wenn sein ganzes Leid nicht gewesen wäre, entnahm er seiner Brusttasche ein schwarzes Büchlein mit Goldschnitt — ein geistliches Brevier — öffnete es und las, leise die Lippen bewegend, eine — wie ich vermute — lateinische Morgenhymne, ab und zu in das Himmelsgold blickend, ein Gebet an den so herrlich aufgehenden Tag. Über all den Trümmern seiner Seele ließ der ergraute Mann das geistige Licht aufgehen, still siegreich, wie es die Art der großen Kämpfer und Sieger ist. Er, dem die Welt versunken war, raffte sie wieder an sich in dieser Sonnenfrühe, mit den heiligen Wortklängen, an die er glaubte.

Ich hielt mich ganz still und bewundernd in meiner Ecke, um den einsamen Überwinder in keiner Form zu stören.

Indessen fuhren wir — es war die sechste Morgenstunde — auf dem schmalen Damm in die adriatische Flut. Keine Erde sahen wir mehr, nur den triumphierenden Aether, und darin gleichsam schwebend die silberdunstige Silhouette der geheimnisvollen Stadt, die sich mit ihren vornehmen Herrlichkeiten einst so fern gebaut von den Menschen.

Der Priester schloß langsam sein Brevier und barg es wieder an seiner Brust.

Jetzt sah er auch wieder mich, reichte mir die Hand und sagte schlicht: „Nun kommt das Schwerste: daß ein Verlorener einen Verlorenen sucht. Denn ich werd' es dennoch tun. Das reine Morgenlicht gab mir Mut... Von Musik nichts mehr! Nein, nein! Es war ein letztes Schweben meiner Flügel um die Höhen. Das ist vorbei... Eine Seele suchen, — aber wie? — Einen hab ich schon soeben gefunden: Mich!"

Mit meinen beiden Händen verehrend seine weiße Hand ergreifend, die wohl nie verwunden und nur segnen wollte, rief ich aus: „Aber doch auf ein Wiederseh'n, Monsignore?!" Grüßend verschwand er im Gedränge des Bahnhofs. Ich trat aus der Halle. Da, vor mir, überwältigend der Zauber der verstummten Paläste des Canale Grande! Die ganze Adria im Licht!

Beim Einsteigen in den Vaporino sah ich ihn links vom Bahnhof die schmale Straße Lista di Spagna hingehen. Er wandte sich noch einmal grußwinkend um. Zwischen uns war das ewig junge Licht der Morgenfrühe und des Vertrauens auf den Geist.

* * *

Es ist natürlich, daß ich eines Abends vor dem Café Florian saß, und daß ich dort, auf dem Markusplatz, wo ganz Venedig vorübergeht, auch ihn, meinen seltsamen Freund, wieder-

sehen mußte. Er war im Begriff, in die Straße Merceria einzubiegen. Sofort beglich ich meine Zeche und eilte ihm nach, nicht einen Augenblick fürchtend, daß ich ihm aufdringlich erscheinen könnte. Seine Begrüßung war denn auch herzlich und ermutigend.

Aber ein Schatten überflog sein Antlitz, als er mir von dem „Verlorenen" erzählte. Er beschrieb mir genau sein Äußeres. „Ich vermute ihn in Venedig," sagte er. „Er ist ein verwegener Bursche geworden: aber Sie sehen, ich fürchte mich nicht, unbeschützt durch dunkle Gassen zu gehen. Wie gut, daß ich dem Ruhm entsagte, nun kann die Pflicht mich leiten! ... Mit seiner Mandoline spielt er Jazzmusik in Weintavernen."

„Und wie wollen Sie ihn finden?"

Er zögerte, fast beschämt. „Ich sagte Ihnen, meine Musik sei gescheitert. — Nicht an mir — ich glaube an mich — sondern an der feindlichen Zeit ... Und doch und doch ..."

„Sie wenden sich n i c h t ab?" rief ich freudig.

„Ich kann nicht, ich kann nicht! Eine Gabe von Gott aus dem Jenseits ... mir ward sie unter Blüten und Stürmen des Lebens, in der dämmergoldenen Weihe der Dome, im Angesicht der höchsten Meisterwerke. Denn auch Michelangelo ist Musik, und Tintoretto ist Musik, und die Schönheit Pergoleses und Palestrinas läßt uns nicht schlafen vor Entzücken und Nacheiferung .... Ja denn, ich halte mich an die Trümmer. Kann man nicht auch damit bauen? — Ich habe mir die Erlaubnis erwirkt, in kleinen Kirchen zuweilen abends für mich die Orgel zu spielen. Da soll dann nichts mehr erklingen von mir als jenes Largo appassionato. Einst wird Luigi es hören, er, der jede Note davon kennt, und so wird er mich finden."

Ich schied bewegt von ihm an einer gebogenen Brücke, und es stand fest bei mir: Auch ich gehe, Luigi zu suchen.

An einem schwülen Abend — fern im Süden zuckte das Wetterleuchten — lenkte ich abenteuernd den Schritt in die Gegend der Kapelle San G. Manche Gäste der Tavernen saßen vor den Türen, doch aus einer tönte munteres Lachen hinter den Vorhängen, die oft die Stelle der Türen vertreten. Ich wagte mich in die Schenke. Ein junges Mädchen bediente heiteren Muts die Gäste, von denen manche wenig Vertrauen einflößten. Doch es gelang mir, unbefangen aufzutreten, und so wurde ich entweder nicht bemerkt oder geduldet.

Da erhob sich auch schon ein trotzig aussehender junger Mann und stimmte die Mandoline. Seine Züge, mit eingefallenen Wangen und an den Mundwinkeln herabgezogenen Falten, deuteten auf unbeherrschte Laster, während seine großen und schönen Augen seelische Tiefen kündeten, die noch nicht völlig verschüttet sein mochten.

Und er spielte und sang. Ton und Wort dieses ungezügelten Musikanten waren fern von dem, was ein Freund Italiens und seiner kunstfrohen Menschen zu hören hofft, was er als eine durch nichts zu ersetzende Tradition aus den Zeiten großer Romantik als untrennbar vom südlichen Wesen empfindet. Und mich dünkte, als zwänge dieser Mensch sich zu seiner Rolle; denn er übertrieb die Übertreibung, die in dieser seelenfremden Musik an sich schon liegt. Verzweiflung schien sein Benehmen, ebenso die Art, wie er den Weinbecher leerte. Und in meine ästhetischen Qualen mischte sich menschliches Mitleid.

„Luigi" nannten ihn Einige, als er sich abseits düster an einen Tisch setzte. Kein Zweifel: Ich hatte gefunden!

Nun wagte ich es ohne weiteres, ihn anzureden: „Kennen Sie einen Priester Taddeo?" Er strich überrascht sein Haar aus der Stirn und starrte mich an. „Er ist mein Freund," fuhr ich fort. „Ich habe Ihnen zu sagen, daß er unglücklich ist, vernichtet." — „Vernichtet?" — „Er ist arm geworden; er geht nicht nach Rom, wird keine Musik mehr machen; aber er sucht Sie." — „Ah, nun da er arm ist, sucht er mich. Sehr gut!" — „Ich weiß, er hätte Sie auch gesucht, wenn sein großes Werk Erfolg gehabt hätte. Er wollte den Ruhm, um auch Sie in eine glückliche Lage zu bringen. Ich weiß es." — „Sein Ruhm kann mich nicht beglücken!" stieß er rauh hervor. Aber ich sah, daß meine wenigen Worte ihn innerlich ergriffen, als ob sie schon eine Wandlung seines Gemüts vorbereiteten.

Da rief ein Mädchen durch den Türvorhang, man solle herauskommen und sich das schöne Wetterleuchten ansehen. Der Vorhang blieb geöffnet. Es trat eine ziemliche Stille ein.

Nun war es wunderbar, wie durch die venezianische Nacht, die nichts von dem Lärm anderer Städte kennt, wie auf Geisterschwingen irgendwoher leise melodische Töne schwebten, Klänge aus den Tiefen des Melos, der in der italienischen Seele seine erstaunliche Heimat hat.

Woher? — Jemand gewahrte einen schwachen Lichtschimmer in der kleinen Kirche. Von dorther kamen auch die edlen ergreifenden Melodien, wie aus einem Geheimnis.

Der junge Mann schob die Umstehenden beiseite, runzelte die Stirn, beugte sich vor wie zu einem Sprung. „Ah, das ist Er!" rief er mit fast erstickter Stimme. „Daran erkenn' ich ihn. Was will das? Will es — mich?" Die andern lachten. Sie hielten ihn für trunken. Plötzlich warf er die Mandoline, deren Hals seine Hand umkrampfte, einem jungen Soldaten zu. „Da, Bursche! Du singst gut. Behalt sie!! Geht hinein! Ich spiele heut abend nicht mehr. Aber so geht doch!"

Die Gäste, wohl an seine Launen gewöhnt, gingen lachend in die Schenke zurück. Ich trat, auch von Luigi, der meiner nicht mehr achtete, unbemerkt, in den Schatten eines Hauses.

Nun, in der wiedergewordenen Stille, blühten die lieblich-gewaltigen Orgelklänge des Largo appassionato in ungestörter Reinheit fort.

Der junge Mann, eine Weile regungslos lauschend, murmelte: „Das kenn' ich! Keiner besser als ich ... von einst, von einst ... Kommt das wieder? ... Ja, das ist Er!" Plötzlich machte er eine Bewegung, als ob er in seiner Tasche nach etwas griffe. Vielleicht nach einem Dolch oder Messer? durchfuhr es mich. Er strich sich über die Stirn, nahm wieder die Sprungstellung ein und eilte in die Kirche. Voll schwerer Besorgnis folgte ich ihm.

Das Innere des kleinen Raumes war leicht zu übersehen. Nur wenig erhöht stand die Orgel. Dort saß mein armer Freund und spielte mit tiefster Herzensbewegung sein herrliches Largo. Luigi aber stand wie gebannt, schon nahe hinter ihm. Nun wird er, dachte ich angstvoll, den göttlichen Strom dieser Töne rauh, ja entsetzlich unterbrechen! Jedoch er wartete. Als der Meister die Hände von den Tasten sinken ließ, rief er leise, aber mit bebender Stimme: „Taddeo!"

Der Andre wandte sich herum. „Luigi!" kam es mit fast noch zweifelndem Ton von seinen Lippen, und er beugte sich zuerst wie in Abwehr zurück; dann streckte er ihm mit gütigem Lächeln die Hände entgegen. „Du kannst mir nahen, mein Freund, unbesorgt. Ich bin von den Höhen herabgestiegen. Sieh, das ist alles, was mir geblieben, dies Largo, das du liebtest und haßtest. Aber damit hab ich dich gesucht im Meer des Lebens. Hab ich dich nun auch gefunden?"

Luigi senkte den Kopf. „Lohnt es sich, mich zu finden?"

„Knabe, du bist um meiner Größe willen von mir gewichen. Sieh mich nun, wie ich klein bin, mit den Augen des Freundes an! Kann ich dir auch helfen, wo ich arm bin?"

„Du bist arm? du?"

„Ich bin nichts, nicht einmal ein Künstler."

„Ja, das bist du!" schrie Luigi plötzlich auf, als wiche aus der Qual seiner Seele plötzlich der böse Geist von ihm. Dann sank er vor dem Meister nieder wie ein Gläubiger vor dem Priester und ergriff seine Hand. „Taddeo," sagte er nun fast scheu, aber mit wachsender Leidenschaft, „nein, du bist nicht klein. Du bist jetzt von anderer Größe, die dem Herzen nahe geht, die mich verachten läßt, was ich gewesen, die mich hoffen läßt, zu werden .... O, wie soll ich's sagen? Du hast die Musik verlassen, hört' ich, und sieh, noch in deinem ungerechten Schicksal, was tust du? Du bleibst ihr treu und spielst dein Schönstes ... mir, mir! Wenn ich dessen wert bin, will ich aufstehn und leise neben dir wandeln."

„Steh auf, Luigi!"

„Oh, die Scham ist über mich gekommen und eine ungeheure Sehnsucht. Es reißt mich zurück zu dir! Ich will die Begeisterung wieder. Hier ist sie, in deinem Geiste!"

Alle ſeine Worte waren mit überzeugender Leidenſchaft geäußert. Der Meiſter ſagte darauf mit ſeinem bezwingenden Lächeln: „Sieh, war es nicht doch gut, daß ich Schönes ſchuf? Es iſt immer gut. — Aber ſag' mir, Freund, haſt du — ein Heim?"

Der junge Mann, wieder aufrecht, wie befreit daſtehend, ſchüttelte ſich, von dieſem Wort betroffen, wie in einem Schauder des ganzen Körpers.

Taddeo aber ſagte: „Wohne von morgen ab bei mir!"

* * *

Nicht mehr durfte ich mir erlauben, von dem Geheimnis dieſer Menſchen zu erlauſchen. Ungeſehen und ſchattenlos ſchlüpfte ich durch die offene Pforte hinaus.

Die Nacht war gewichen. Über die Adria her kam der Morgenſchimmer. Das Licht in dem Kirchlein erloſch.

Mich aber zwang noch immer etwas Inneres, von ferne zu warten. Da traten die Beiden heraus. Taddeo verſchloß die Pforte.

„Alſo ordne deine Sachen, Luigi!" ſagte er. „Nach Rom kommen wir nicht. So wollen wir unſere Siege in der Heimat ſuchen. Guten Morgen!"

Sie trennten ſich nach verſchiedenen Richtungen. Mein Blick folgte dem verehrten Mann über die noch menſchenleere Straße. Bei dem nächſten Rialto blieb er ſtehen und ſah nach dem erhellten Himmel, nach dem rötlichen Morgenglanz in der Höhe der Häuſer und Paläſte. Da zog er ſein Brevier hervor, wie damals, und ſeine gewohnte Lichtandacht leſend, verſchwand er langſam über die gebogene Brücke. —

Ich hab' ihn noch oft im Geiſte geſeh'n. Ihn ſelbſt ſah ich niemals wieder.

Berliner Muſik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Der Berliner Rundfunk ſtellt ſich in ſtärkerem Maße auf neuzeitliche Muſik ein als das Konzertleben ſelbſt. Es bedeutet eine ſtarke Zumutung an den Hörer, wenn Hans Mersmann auf der deutſchen Welle ſeine Einführungskurſe abhält, wenn im Berliner Sender unbekannte Perſönlichkeiten wie Walter Gronoſtay zu Worte kommen, denen man die Berechtigung abſprechen muß, ein durch Erfahrung und gediegenes Wiſſen genügend fundiertes Urteil abgeben zu können. Das Argument, daß Beethoven und Wagner zu Lebzeiten auch nicht anerkannt wurden, ergo darf man ſich nicht wundern, daß es den Komponiſten X und Y auch nicht beſſer geht, verfängt nur noch bei ſehr leichtgläubigen und naiven Gemütern. Dafür wird es zu häufig und mit allzu großer Dreiſtigkeit auf jedes mikroſkopiſche Talent angewendet. Jeder Anlaß ungewöhnlicher Art genügt bereits, um dieſe ebenſo ſchamloſe wie unlogiſche Parallele zu den größten Meiſtern der Vergangenheit zu ziehen. Würde ein Konzert für Hausſchlüſſel mit Orcheſterbegleitung uraufgeführt werden, oder eine Sinfonie für abgeſtimmte Fabrikſirenen — die „zeitgemäße" Kritik iſt ſofort bei der Hand, um die Genialität eines ſolchen muſikaliſchen Quackſalbers in hochtrabenden Worten zu preiſen und ſich bei einer Ablehnung der „Kompoſition" damit zu tröſten, daß es ja Beethoven und Wagner auch nicht beſſer ergangen ſei. Iſt das nicht rührend? Verdient ein derartiger Wahn nicht aufrichtiges Mitleid?

Bei der Ereignisloſigkeit des Berliner Konzertlebens, das mehr in die Breite als in die Tiefe geht und das klaſſiſche Programm in den Vordergrund ſtellt, fordern eigentlich nur zwei Veranſtaltungen zum Widerſpruch auf, in denen eine allzu aufgeblaſene Modernität propagiert wurde. Das war zunächſt die Uraufführung der „Begleitmuſik zu einer Lichtſpielſzene" von Arnold Schönberg in dem zweiten Sinfoniekonzert der Kroll-Oper unter Klemperer. Ein kammermuſikaliſches Werk mit kleinem Orcheſter, das ſich nur loſe an Filmvorgänge anlehnt und mit ſeinen Untertiteln „Drohende Gefahr", „Angſt" und „Kataſtrophe" an die beliebten,

jetzt allerdings nicht mehr so aktuellen „Kinotheken“ erinnert. Immerhin bewies Schönberg bei dieser Taufe seines ungeratenen Musenkindes die für einen neuzeitlichen Komponisten eben unumgänglich notwendige Zeitverbundenheit. Und das ist ja auch die Hauptsache. Ehrlicher wäre es allerdings gewesen, das gesamte Werk „Katastrophe“ zu betiteln, und mit größerer Freude hätte man es begrüßt, wenn der Komponist dem Zuhörer die „Angst“ vor der „drohenden Schönberg-Gefahr“ erspart hätte. Denn sein jüngstes Werk bietet den unveränderten Eindruck verkrampfter Linienführung, die in einzelnen Äußerlichkeiten dem selbstgewählten Vorbild gerecht zu werden strebt, ohne inhaltlich auch nur die geringsten Werte zu repräsentieren. Eine derartige fanatische Besessenheit verdient . . . . O, Verzeihung! Ich vergaß, daß Beethoven und Wagner zu Lebzeiten ja auch nicht anerkannt wurden. . . .

Durch Deutschland wandert Igor Strawinsky. Es erscheint ihm als dringendes Bedürfnis, die Propagierung seiner Werke höchst persönlich in die Hand zu nehmen. Die Zahl der Voreingenommenen ist groß genug, um dem Abgott der Moderne überall einen begeisterten Empfang zu bereiten. Aber seine mitgebrachte Neuheit, die auf eine Uraufführung harrenden „Studien für Orchester“, sparte er sich für Berlin auf. Sie erklangen unter dem Stab des Genfer Dirigenten Ernest Ansermet, nachdem Strawinsky vorher als Solist seines annehmbaren „Capriccio“ virtuose Eleganz seines Klavierspiels nachgewiesen hatte. Es handelt sich um vier kleine Tonbilder, betitelt „Danse“, „Excentrique“, „Cantique“, „Madrid“. Wieder einmal verwandelt Strawinsky sein Gesicht und zeigt sich als ein Parodist, der an Instrumentationswitzen ein kindliches Vergnügen findet. Bei absichtlichem Leerlauf des Orchesterapparates unter Bevorzugung grober, greller Farben einzelner Klanggruppen werden wie im „Danse“ anspruchslose Motive von geringem Tonumfang in einer zum Stilprinzip erhobenen Monotonie zu Tode gehetzt. Am inhaltsreichsten erscheint „Madrid“ mit seiner reichlich bunten, immerhin systematischeren und ausgeglicheneren Farbenverteilung. Aber eine derartige Äußerlichkeit des musikalischen Gestaltens führt zur Ablehnung des Gehörten. Dieser Strawinsky darf um so weniger auf Anerkennung zählen, als . . . . O, Verzeihung! Ich vergaß, daß Beethoven und Wagner zu Lebzeiten ja auch nicht anerkannt wurden. . . .

Unsere Konzerte sind im allgemeinen recht gut besucht. Ganz besonders, wenn Namen anerkannter Größen auf den Konzertankündigungen stehen, wie Lula Mysz-Gmeiner, Edwin Fischer, Vescey, wenn sich bedeutende Streichquartette hören lassen wie das Pro-Arte-Quartett und das Klingler-Quartett. Beide Klangkörper von überragendem Wert. Jenes aber zu orchestralem Charakter neigend, dieses ausgesprochen kammermusikalisch. Jenes eher artistisch zu bewerten in seiner unnachahmlichen rhythmischen Virtuosität, dieses rein menschlich berührend in seiner tieferfaßten Darstellung Beethovens. Der Generalissimus der Stadt Essen, der kürzlich einen Vortrag über „Konzertprogramme heute, morgen, übermorgen“ hielt, möchte am liebsten sämtliche Konzertbesucher als eine Horde von eitlen, äußerlichen Trotteln darstellen, die nur um des Virtuosentums willen in die Konzertsäle stürmen und demnach für tiefere, seelische Genüsse unempfänglich sind. Es ist mir nicht bekannt, wieweit Schulz-Dornburg auf Grund besonderer Lokalkenntnisse zu derartigen Feststellungen berechtigt ist, und ich möchte es auch vermeiden, die mir gemeldete Beifallsfreudigkeit seiner Essener Zuhörer als einen Beweis für die örtlich bedingte Richtigkeit seiner Ausführungen anzusehen. Immerhin zeigt das Interesse des Berliner Konzertbesuchers die Gefahren, die aus einer Verallgemeinerung derartiger Ansichten erwachsen, und der außerordentliche Zustrom zu Darbietungen kammermusikalischer Art (z. B. Mayer-Mahr), die ein besonders eingestelltes Publikum voraussetzen, widersprechen derart leichtfertigen, nur in Einzelfällen zutreffenden Behauptungen. Es sei denn, daß man die in Berlin herrschende Mahler-Seuche als ein Kennzeichen für zunehmende Verflachung des Geschmacks deuten will. Furtwängler, Bruno Walter, Klemperer, Unger u. a. setzen Mahler auf ihr Programm. Hysterische junge Damen beginnen zu schluchzen, wenn Bruno Walters Zauberstab die leidenschaftlichen Gegensätze zu Beginn der „Fünften“ wahrhaft genial ausdeutet, ohne in der Nachzeichnung der Einzelheiten die große Linie zu vernachlässigen. Diese Mahler-Epidemie stimmt bedenklich. Welch ein Gegensatz zu Händels

„Ifrael“, mit dem Georg Schumanns „Singakademie“ auf ihrer Skandinavien-Reife wahre Triumphe errungen hat. Welch ein Ausdrucksreichtum der Chöre, die durch gefchickte Kürzungen der Rezitative ftrahlend in den Vordergrund geftellt werden! Welch ein Kaleidofkop feinfinnigfter Tonmalereien auf der mufikalifchen Palette Händels! Welche Vollkommenheit der Ausführung — welch ein Erfolg!

Es gibt nicht viel Neues auf der Opernbühne. Das Opernrepertoire ift klein, fagte Prof. F. L. Hörth, der Direktor der Linden-Oper, am Mikrophon der Berliner Funkftunde. Und es bleibe klein, folange die Oper nicht in das Reich der Phantafie zurückkehrt, folange die menfchliche Stimme nicht auf dem Gebiet der Opernfchöpfung abfolut in den Vordergrund geftellt wird. Neue Sachlichkeit aber fei ein Zeichen von Armut! Die Vernachläffigung der Stimme ift aber ein Grund für die Auferftehung Händels, Verdis, Aubers ufw. auf der Bühne. Sie ift auch verantwortlich zu machen für die Auber-Ausgrabung der Städtifchen Oper unter dem Titel „Vertaufchte Rollen“. Es handelt fich um eine von Max Barthel und Alfred Guttmann vorgenommene Neubearbeitung der heiteren Oper „L'Ambassadrice“, die ihre Entftehung der Liebesgefchichte einer Sängerin, Henriette Sonntag, verdankt. Die Oper ift fehr gefchickt zurechtgemacht, den Höhepunkt bringt der letzte Akt, der zum erften Male in diefem Zufammenhang den ftets wirkfamen Trick des Theaters auf dem Theater zeigt und eine wirkliche Bühne auf die Bühne bringt. Es find fehr reizvolle, wenn auch oberflächliche melodiöfe Weifen, die da unter Benutzung des „Feenfees“ und der „Barkarole“ aneinandergereiht find und zu einem merklichen Erfolge führten. — Weniger erfreulich geftaltete fich die Erftaufführung von Lattuadas „Zierpuppen“, die mit dem fympathifchen, neu einftudierten „König“ von Giordano zufammengekoppelt wurden. Leider gelingt es dem Komponiften nicht, über das Niveau alltäglicher, ja trivialer Tonfprache zu demjenigen mufikalifchen Witz und derjenigen Parodie vorzudringen, den die Vorlage (Molières „Précieuses ridicules“) gebieterifch verlangt. Die zur Anwendung gelangenden mufikalifchen Mittel find völlig verbraucht, die unter gefchickter Ausnutzung gefangstechnifcher Möglichkeiten dargebrachten Einfälle, wie etwa ein fchmiffiger Walzer, wirken für anfpruchsvolle Ohren geradezu abftoßend. Es bleibt unbegreiflich, welche Gründe zur Aufnahme diefes Werkes veranlaßt haben, wenn man das Ganze nicht als eine reichlich unverfrorene Spekulation auf die fattfam bekannte Vorliebe des Deutfchen für Ausländer betrachten will. Wird an der Berliner Linden-Oper das Ausländertum um feiner künftlerifchen Qualität willen gepflegt oder aber die Kunft einzig und allein um des Ausländertums willen?

Wiener Mufik.

Von Emil Petfchnig, Wien.

Staatsoper: „Schwanda, der Dudelfackpfeifer“, Volksoper in 2 Akten von Jaromir Weinberger. Da diefe Oper bereits über ein Großteil der reichsdeutfchen Bühnen gegangen war, ehe fie hieher kam, erübrigt fich eine eingehendere Befprechung an diefer Stelle. Ihr Erfolg dürfte in erfter Linie der abwechflungs- und gefchehnisreichen, pfychologifch aber fchwach fundierten Handlung zuzufchreiben fein, die dem Auge bunte Bilder bietet. Denn das Ohr fühlt fich nur von den Partien angezogen, wo tfchechifche Nationalmufik in Gefang und Tanz aufklingt, während im übrigen die Erfindung als recht dürftig und uncharakteriftifch anzufprechen ift; welches Minus der Komponift intellektuell, d. h. durch ein Übermaß an Satztechnik und Inftrumentation auszugleichen beftrebt ift, das aber nur Unruhe erzeugt. Auch ungeniertes Kopieren Smetanas (wie z. B. gleich in der Ouvertüre) ift gerade kein Zeugnis für Eigenperfönlichkeit. Aber ein kräftiger Theaterfinn, Blick für wirkfame äußere Effekte und Beherrfchung des Handwerklichen haben hier ein Gebrauchsftück für die weltbedeutenden Bretter entftehen laffen, wie deren heute mehrere vonnöten wären, um das verlaufene Publikum wie-

der anzuziehen. Die Staatsoper tat ihr Äußerstes für die Neuheit sowohl hinsichtlich der Besetzung (die Herren Piccaver, Hammes, Mayr, Frau Schenker-Angerer in den Hauptrollen) als der von Prof. Strnad entworfenen Ausstattung. Das stark beschäftigte Ballett war von Frau Nijinska einstudiert, für die Regie zeichnete Dr. Wallerstein, und als Dirigent fungierte Direktor Cl. Krauß. Man kann dem Stücke eine Anzahl von Wiederholungen prophezeien.

Im 1. Gesellschaftskonzerte brachte Prof. R. Heger Hans Pfitzners neues, auf Gedichte von Michelangelo, Goethe, C. F. Meyer und R. Dehmel komponiertes Chorwerk „Das dunkle Reich" zur Wiener Erstaufführung. Eine Art Requiem, dem Andenken seiner Frau gewidmet, breitet die harmonische und stilistische Abgeklärtheit dieser Schöpfung einen Schimmer von Verklärung über das düstere Thema: Tod und Vergänglichkeit. Die wertvollsten der acht Teile sind die chorisch behandelten: das getragene Unisono des Chores der Toten, das in helle Orchesterfarben gekleidete lebhafte Schnitterlied, der eigenartige Chorspruch, zu dem geheimnisvolle Orgelklänge vom symphonischen „Tanz des Lebens" herüberleiten, und das traumhafte „Alles endet, was entstehet". Von den beiden Solonummern ist das heroische Baritonsolo das dankbarere, hingegen das dem Sopran zugewiesene „Gretchen vor der mater dolorosa" allzusehr in tonmalerische Genrebildchen zerfällt. Die musikalische Substanz des Ganzen ist zwar weder neu noch überragend, aber ein fühlendes Herz spricht aus den Tönen, und das ist heutzutage sehr viel. Die aus Deutschland verschriebenen Solisten: Mia Brun-Peltenburg und Alfred Paulus vermochten nicht zu fesseln. Chor und Orchester aber waren mit ihrer Aufgabe wohl vertraut. Der Abend wurde sinngemäß mit Brahms' „Tragischer Ouvertüre" eingeleitet, und Mendelssohns Symphonie-Kantate „Lobgesang" beschloß ihn.

Musikalisches Silben-Preisrätsel.

Das in unserem letzten (November-) Heft veröffentlichte Silbenpreisrätsel enthält leider einige Unrichtigkeiten, so daß wir hier nachstehend die Gesamtzahl der Silben richtiggestellt nochmals bringen:

a — a — a — a — a — an — al — arc — auf — be — begg — ci — col — cou — da — d' — de — dolf — eg — ei — er — gar — gi — glo —go — gou — gue — gri — hans — hei — herr — hof — je — ka — kirch — land — lec — li — ling — luf — mol — ne — nen — nod — o — on — on — ran — ri — rich — rung — si — star — te — ti — tolff — vi

Gleichzeitig verschieben wir den Termin für die Einsendung der richtigen Lösungen von dem ursprünglich genannten 10. Dezember auf den 10. Januar 1931.

* * *

Berichtigung: Die im letzten (November-) Heft zum Abdruck gelangte Karl Straube-Büste im Vestibül des Leipziger Gewandhauses ist nicht, wie wir irrtümlich mitteilten, von Felix Lederer, sondern von dem Leipziger Architekten Albrecht Leistner geschaffen.

Neuerscheinungen.

Der Bär. Jahrbuch von Breitkopf & Härtel auf die Jahre 1929/30. Gr. 8°. 188 S. Leipzig 1930. — Enthält ganz außerordentlich interessantes Material sowie wichtige Aufsätze. Zu ersterem zählen wir die „Pariser Briefe", die der Pariser Vertreter des Hauses B. & H., H. A. Probst, in den Jahren 1833—40 an dasselbe gerichtet hat. Musikgeschichte vom Standpunkt des Verlegers oder Komponisten, geschäftlich betrachtet. Die Lektüre macht jedem klar, daß zur Musikgeschichte der Anteil der Musikverlage gehört. An Beiträgen bringt das wieder bibliophil behandelte und aus-

gestattete Jahrbuch von dem Archivar des Hauses, W. Hitzig, das fesselnde Bild: G. Chr. Härtel und die Musik seiner Zeit, mit dem Untertitel: Eine Anregung zur musikwissenschaftlichen Betrachtung der Verlagsgeschichte, weiterhin: Zum Härtelschen Klavierbau seit 1807. (Die Firma führte einst berühmte Klaviere.) Von besonderer Wichtigkeit ist der große Aufsatz (S. 74 bis 167) von R. Bernhardt: Aus der Umwelt der Wiener Klassiker, Freiherr Gottfried von Swieten (1734—1803). Über diesen so wichtigen Musikkenner einmal Näheres erfahren zu können, müßte allgemein dankbar begrüßt werden. Auch als Sinfonieschreiber lernt man ihn kennen. Sonderkapitel: Der Verkehr mit Mozart, ferner mit Beethoven und Haydn. Weiterhin schreibt der gleiche Verfasser über das Schicksal der Familie Johann Sebastian Bach. Als Abgesang dieses so überaus wertvollen Jahrbuchs findet sich die erste Manuskriptseite eines unbekannten vierstimmigen Kanons von Robert Schumann, das hoffentlich bald vollständig erscheint. Das Kanon-Singen ist ja glücklicherweise wieder in starke Aufnahme gekommen.

Anton Henseler: Jakob Offenbach. Gr. 8⁰. XII u. 496 S. Berlin, Max Hesses Verlag, 1930. M. 15.—. (Die erste, wissenschaftlich fundierte Arbeit über O.)

Hans Mersmann: Die Kammermusik — — Führer durch den Konzertsaal, begonnen von H. Kretzschmar. Bd. 2. Beethoven. 8⁰. VI u. 187 S. Bd. 3. Deutsche Romantik. V, 157 S. Bd. 4. Europäische Kammermusik des 19. und 20. Jahrhdts. VIII, 202 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1930. Je M. 5.—. (Der erste Band steht noch aus.)

Emil Michelmann: Agathe von Siebold, Johannes Brahms' Jugendliebe. (2. neubearbeitete und erweiterte Auflage.) 8⁰. 406 S. Stuttgart, J. G. Cotta, 1930. M. 8.50.

Karl Blessinger: Melodielehre als Einführung in die Musiktheorie. 1. Tl. Die Ordnung der Tonhöhen. Mit einem Anhang, Elemente der Notationskunde. Gr. 8⁰. 224 S. Stuttgart, E. Klett, 1930. M. 5.—.

Marie d'Agoult: Meine Freundschaft mit Franz Liszt. Ein Roman der Liebe aus den Memoiren einer berühmten Frau. Gr. 8⁰. 256 S. Dresden, C. Reißner, 1930. M. 5.50. — Es handelt sich um einen Neudruck des zweiten, vor zwei Jahren erschienenen und an dieser Stelle besprochenen, zweibändigen Gesamtwerkes der Memoiren der Gräfin, beginnend mit dem Kapitel: Die Leidenschaft (1833—1839), d. i. die Jahre mit Liszt. Wir können nur nochmals sagen, daß diese hochinteressanten Erinnerungen kennen muß, wer über Liszt als Menschen in seiner ganzen Doppelnatur unterrichtet sein will.

Hans Hermann Rosenwald: Geschichte des deutschen Liedes zwischen Schubert und Schumann. Gr. 8⁰. 220 S. [Dissertation.] Berlin, Edition Benno Balan, 1930.

Avesta im Lied. Mazdaznan-Noten-Liederbuch. Von Dr. O. Z. A. Hanisch. Hrsg. von Dr. O. Rauth. 14. bis 19. Tausend. 8⁰. 368 S. Leipzig, Mazdaznan-Verlag, 1930.

Herbert Thienemann: Mei Hoamatl. Neue bayerische Lieder zur Gitarre. 2., umgeänderte, stark vermehrte Auflage. 114 S.

Derselbe: Unterm Maibaum. Neue bayerische Lieder als Fortsetzung der obigen Sammlung. 106 S. München, Max Hieber.

Fritz Jöde: Die Singstunde II. Lieder für alle. 2. Jahrkreis. 52 S. Wolfenbüttel-Berlin, G. Kallmeyer, 1930. M. 1.—.

Dr. Hermann Matzke: „Die Gegenwartskrise der musikalischen Organisation in Deutschland und die Aussichten ihrer Überwindung." 8⁰. 13. S. — Musikverlag Richard Hoppe, Breslau 1. — Die gründlich durchdachte, gehaltvolle kleine Schrift enthält eine Aufstellung aller Probleme, die im Gegenwartsleben der Musik einer Klärung bedürfen. Wir bringen aus dieser trefflich orientierenden Arbeit demnächst einen gekürzten Überblick in der Rubrik „Kreuz und Quer".

Walther Howard: Grund-Übungen für Klavier. Band I, 1. Teil: Intervall-Leitern. 8⁰. 63 S. Verlag für Kultur und Kunst, Berlin-Hermsdorf, brosch. Mk. 4.—.

Deutscher Lied-Kalender 1931. Verlag Wilh. Limpert, Dresden-A 1. Preis M. 2.50. Dieser Kalender wendet sich an alle Freunde des Liedes und des Männerchorgesanges und verdient durch seine zahlreichen wertvollen Bildbeilagen, Notenbeispiele und durch die Fülle der im Textteil vermittelten Anregungen weiteste Verbreitung. Liebhabern des Gesanges sei dieser Kalender angelegentlich empfohlen. Er gehört in jedes Sängerhaus. Eine Metallzunge, die dem Kalender beiliegt, gestattet seine Verwendung für jeden einzelnen Tag. Aber wer wird sich die Mühe machen, die Metallzunge von einem Tag zum andern auf dem Kalenderblatt weiterzuschieben? F. St.

Beſprechungen.

Bücher.

JOSEF MARSCHALL: Der Dämon. Eine Erzählung aus dem Leben Hugo Wolfs. — L. Staackmann-Verlag, Leipzig.

Eine literariſch wertvolle Neuerſcheinung, die in liebevoller pſychologiſcher Vertiefung den letzten Lebensabſchnitt Hugo Wolfs vor ſeiner Einlieferung in die Anſtalt behandelt. Das Seelenleben Wolfs iſt entſcheidend in den Vordergrund gerückt, die Aufmerkſamkeit des Leſers auf die bedauernswerte Geſtalt des Tonſetzers völlig konzentrierend. Nebengeſtalten huſchen ſchattenhaft am Auge vorüber in gleicher Weiſe wie die trefflich und mit feinem Verſtändnis geſchilderten Traumerſcheinungen Wolfs, die in ihrer Vermiſchung von Wirklichkeit und Unwirklichkeit beſondere Höhepunkte der Erzählungskunſt darſtellen. Da der Stil perſönliche Momente zeigt und einen geübten Virtuoſen der Sprache verrät, ſo wird dieſes von einem Künſtler gezeichnete Seelengemälde Hugo Wolfs in muſikliebenden Kreiſen großen Anklang finden.

Dr. Fritz Stege.

RICHARD TRONNIER: Von Muſik und Muſikern. Muſikverlag Ernſt Biſping, Münſter i. W.

Das Werk enthält auf 302 Seiten 90 unbekannte Briefe berühmter Muſiker mit Notenbeiſpielen, Bildern, Fakſimilia. Da finden ſich Briefe von Brahms, Mozart, Spohr, Bruch uſw., vom Verfaſſer ſorgfältig kommentiert und mit eigenen Betrachtungen durchwürzt. Einzelne Forſchungsergebniſſe bieten Anregungen mannigfaltigſter Art. Am wertvollſten ſind zweifellos die zum erſten Male veröffentlichten Briefe von Robert Franz, die das Bild des originellen Briefſchreibers trefflich vervollſtändigen. Jedem Muſikfreund, dem man dieſes Werk miszellenhaften Charakters in die Hand gibt, wird man damit eine aufrichtige Freude bereiten. Das Buch verdient es, nicht nur geleſen, ſondern auch wärmſtens weiter empfohlen zu werden.

Dr. Fritz Stege.

GEORG ANSCHÜTZ: Das Farbe-Ton-Problem im pſychiſchen Geſamtbereich. Sonderphänomene komplexer optiſcher Synäſthesien („Sichtgebilde"). Mit Niederlegungen und unter Mitarbeit von Eduard Reimpell. — Deutſche Pſychologie (ed. Gieſe) V, 5. 104 S. Halle, Carl Marhold Verlag, 1929. Preis geb. RM. 7.80.

In ſeiner neuen Arbeit legt Anſchütz die Unterſuchungen über einen neuen beſtimmten Spezialfall komplexer optiſcher Synäſthesien vor. Wie er im Vorwort ausführt, hält ſich ſeine Studie „in der Hauptſache in den Grenzen monographiſcher Feſtſtellung. Nur im erſten Teile wurde verſucht, die Ergebniſſe in den Rahmen ſchon früher vom Verf. gefundener Tatbeſtände im Gebiete der Synäſtheſien einzuordnen, indem ein bisher in dieſer Form nicht veröffentlichter Überblick über die Fülle bezüglicher Erſcheinungen gegeben wurde". Es iſt ſehr zu begrüßen, daß auf neuerliche Theoriebildung im Anſchluß an den „Fall Reimpell" gänzlich verzichtet und der rein monographiſche Charakter der Abhandlung ſolcherweiſe gewahrt wurde. Denn dieſer Fall R. iſt in jeder Hinſicht offenbar ganz anders zu bewerten, als die früher veröffentlichen Fälle (Dörken, Hein, Meier, Gehlſen uſw.) Ja, der Referent iſt der Anſicht, daß man von „Synäſthesie" im eigentlichen Sinne beim Fall R. gar nicht einmal mehr ſprechen kann, ſondern daß es ſich bei den Reimpellſchen „Sichtgebilden" vielmehr um etwas ganz anderes handelt, das hier andeutend nur mit einer Art „wachen Traumbewußtſeins" bezeichnet werden ſoll, mit einer Art korrumpierten ataviſtiſchen Hellſehens, das in ſeinen Äußerungen zwar außerordentlich intereſſant erſcheint, mangels jeglicher objektiv-geiſtiger Kontrollierbarkeit jedoch niemals allgemeine Rückſchlüſſe oder prinzipielle — poſitive — Ergebniſſe ermöglicht. Inſofern kann man Anſchütz für die hingebungsvolle und ſelbſtloſe Arbeit, die er ſowohl in der Unterſuchung wie in der Darſtellung der Reimpellſchen Phänomene geleiſtet hat (zahlreiche Selbſtanalyſen Reimpells wurden übrigens im Rahmen des Buches nach ſtenographiſchem Protokoll wiedergegeben) nur Dank wiſſen. Der im I. Teil der Abhandlung gegebene „Überblick" in ſeiner ſynthetiſchen Formulierung, vor allem auch die Veröffentlichung des „Unterſuchungsſchemas" iſt von grundſätzlicher Bedeutung. Dieſer erſte Teil wird deshalb auch den Nicht-Fachmann ganz beſonders feſſeln und ihm einen Einblick in die bereits geleiſtete und noch zu leiſtende Forſchungsarbeit auf dem weit verzweigten Farbe-Ton-Gebiet gewähren.

Dr. Friedrich Mahling-Berlin.

HANS JOACHIM MOSER: „Die Epochen der Muſikgeſchichte". J. G. Cotta'ſche Buchhandlung Stuttgart und Berlin.

Wenn man der muſikhiſtoriſchen Forſchung bzw. ihren Vertretern den Vorwurf macht, daß die Muſikgeſchichte noch kein Werk hervorgebracht habe, das über die bloß philologiſche Unterſuchung hinaus zur geiſtesgeſchichtlichen Interpretation einer Perſönlichkeit oder einer Epoche vordränge, ſo bekommt man als Antwort ſtets die gleichlautende Ausrede zu hören: Die muſikhiſtoriſche For-

schung als eine angeblich immer noch in den Windeln steckende Wissenschaft sei nicht reif für diese „höheren Aufgaben". Die Armseligen, die alles von der Anhäufung des Stoffes erwarten! Ihnen ist es noch nicht aufgegangen, daß dem Unbegabten eine Erkenntnis, die ihm nach Durchsicht des 900. Werkes einer Epoche nicht gekommen ist, auch beim 1000. nicht erleuchten wird. Wenn H. J. Moser in seinem neuesten Buch über die Epochen der Musikgeschichte versucht, Musikgeschichte in Wechselwirkung mit den anderen Geistesäußerungen und als Teilfunktion des allgemeinen Kulturstrebens zu zeigen, so ist das eine imponierende Leistung. Moser ist für diese Aufgabe wie kein Zweiter durch sein umfangreiches und vielseitiges Wissen, das schon oft genug staunend angemerkt worden ist, als daß diese Tatsache hier abermals besonders betont werden müßte, prädestiniert. Vor allem besitzt er den für jede Interpretation notwendigen Mut, gewisse Grundlinien herauszuarbeiten, obwohl er sicher genau so gut wie jeder andere weiß, daß bestimmte Kategorien und bestimmte Interpretationsideen einen Stoff niemals in g a n z e r Breite einzufassen und zu decken vermögen. Immer werden die Engherzigen ein Dutzend Tatsachen finden, die g e g e n eine bestimmte Auffassung sprechen und sie aufzuheben scheinen. Darum kommen ja auch die meisten Wissenschaftler, die einem falschen Exaktheitsideal huldigen, nie zu Zusammenfassungen, sondern nur zu Aufzählungen. Moser aber besitzt den überschauenden Blick und den sicheren Griff, der sich nicht kleinlich behindern läßt. Er ist zudem ein Meister des Vergleichs mit dem er — manchmal fast z u grob — seinen Gegenstand packt und in lebenswarme Nähe heranholt. Mit Hilfe des Vergleichs gelingt ihm zuweilen eine ganz außerordentliche Verdeutlichung seines Gegenstandes; u n d mit Hilfe einer Sprache, die in ihrer knorrigen Ursprünglichkeit weit entfernt ist von jener impressionistisch verzärtelten Eleganz, die heute zum großen Teil das Schriftdeutsch beherrscht.

Das Buch wendet sich nicht nur an Musiker, sondern an „jeden gebildeten Deutschen". Allerdings muß der Leser Sinn für historische Zusammenhänge mitbringen; denn Mosers Werk gehört in die Reihe d e r Bücher, die sich nicht gedächtnismäßig, sondern nur im wörtlichen Sinne nachdenkend erfassen lassen. Wer diesen Sinn hat, dem wird das Buch außerordentliche Anregungen geben. K u r t W e s t p h a l.

ELSA REGER: Mein Leben mit und für Max Reger. Gr. 8°, 247 S. Leipzig, Koehler u. Amelang, 1930.

Wir wollen kurz, sehr kurz sein und sagen lediglich: Wer die Verhältnisse in der Familie Reger kannte, der weiß, daß es sich in wichtigsten Angelegenheiten anders verhielt als es in diesen von Fr. Elsa Reger herrührenden, dabei wohl kaum im eigentlichen Sinn von ihr selbst geschriebenen, Aufzeichnungen zutage tritt, kurz, die Sache ist nicht echt, wie es denn auch schon — die Darstellung von Regers Verhältnis zu dem Universitätsgesangverein Paulus — zu Protesten gekommen ist. Es verbietet sich hier, die eigentlichen Familienverhältnisse Regers zur Sprache zu bringen, sie waren anders, sogar gründlich anders, sodaß sich auch, von möglichst berufener Seite, eine Gegendarstellung dringend nötig machen würde. „Das muß ein Mann mir sagen, eh' ich's glaube", heißt's in Kleists „Prinzen". Überhaupt, die gegenwärtigen Frauenbücher dieses Verlags — das Anna-Magdalenen-Buch —, unecht, Konjunktur-Ausnützung. —r—

LUDWIG SCHEMANN: „Martin Plüddemann und die deutsche Ballade". (Deutsche Musikbücherei. Band 57. 8°, 170 Seiten. Gustav Bosse Verlag, Regensburg.)

Das war eine rechte Freude, als mir das so lange erwünschte und erwartete Büchlein Schemanns über Plüddemann in der hübschen Ausstattung der Bosseschen Bücherei auf den Tisch gelegt ward; und noch größer wurde die Freude, als ich es las und darin all meine alte Freundschaft wieder beisammen fand: den gangen Schemann und den ganzen Plüddemann! Wie wohltuend berührt es doch, wenn verständnisvolle Liebe besonnen und gerecht über einen bedeutenden Gegenstand spricht: die braucht keine Überspannung des Gefühlsausdruckes, die will nicht stürmisch überreden, die redet ja nur die schlichte, einmal erkannte Wahrheit, mit einer Herzenswärme, die ihr ganz natürlich ist, die nicht anders kann und nichts anderes will als der Sache dienen, welche hier eines ist mit der Person. So ist es bei Plüddemann, so bei Schemann, und diese schöne Herzenswärme beseelt die ganz vorzüglich unterrichtende, klar beleuchtende, sehr anregende Schrift. Und — sie m u ß t e geschrieben werden, das war eine Pflicht und eine Schuld. Plüddemann hat sie verdient und nötig! —

Wie kam es denn, daß dieser echte Künstler so wenig durchdrang und so leicht vergessen werden konnte? Gestehen wir es uns nur mit Beschämung: weil er z u d e u t s c h war. Er hat das Schicksal des deutschen Geistes an sich selber miterlebt und miterlitten. Als dieser in seinen Niedergang geriet, bedrängt und besiegt durch feindliche Geister, da war auch sein ehrlicher Künstler der Besiegte, der Verdrängte; und dieser Niedergang begann ja schon früh, noch in der „Glanzzeit" des alten Reiches. Nun hoffen wir auf den Wiederaufstieg, auf ein neu erstarktes Deutschtum, und dann dürfen wir

auch für Plüddemann hoffen, daß er mit dem deutschen Geiste der Wiedererweckte, der Sieger sein wird. In jener schlimmen Zeit war es doch allein die Kunst Richard Wagners, in welcher das Deutschtum noch standhielt: ein gewaltiger Felsblock inmitten wirbelnder Flut. Das vermochte freilich ein Plüddemann nicht. Hier dürfte man umlautend sagen: „Was der Meister konnte, nicht konnt' es der Knabe, wenn auch er ihm immer gefolgt!" Und er war ihm immer treu gefolgt, der Treuesten einer. Von einer Wagner-„Schule" reden — „ist Verlogenheit"; aber Plüddemann war wirklich ein Schüler des Meisters. Wir erfahren es aus Schemanns Darstellung, die von der doppelten Meisterschaft ausgeht, wo Plüddemann in die Schule ging: Wagner und Löwe. —

Wir wollen es Schemann warm danken, daß er zunächst von Löwe und seiner Balladenkunst uns ein abgerundetes und sprechendes Bild geliefert hat. Löwe war doch nun einmal, wie Plüddemann selber zugibt: das „Originalgenie", der eigentliche Schöpfer der deutschen Ballade. Aber sein Schüler, sein einziger wahrer Schüler, war künstlerisch Könnender genug, um der Zweite zu werden und dabei ein Eigener. Unmittelbarer wohl strömte der schöpferische Quell bei Löwe, bewußter, „belehrter" schuf Plüddemann und konnte er schaffen. Dazu kam aber als das Wesentliche: er hatte auch von Wagner gelernt, hatte Wagner erlebt, ganz in sich aufgenommen und den großen Gewinn des musikalischen Dramas ohne Wertverlust umgemünzt in die Vorzüge seiner Ballade, von denen wir nach Schemann besonders zu betonen haben: die symphonischer gearbeitete Begleitung, die musterhafte Deklamation, die noch eigentümlichere Charakterisierung der geschichtlichen Vorgänge und vor allem das stärker hervortretende Element des Heroischen, die männliche Art des Deutschtums, wodurch unser Künstler gerade so recht berufen erscheint, Mitkämpfer zu werden beim siegreichen Ringen um den Wiedergewinn der Herrschaft des deutschen Geistes. Der lebt und ist heimisch vornehmlich auch in der Kunstform der Ballade. Das weiß uns Schemann zu sagen. —

Mehr als das Lied, das dem Gefühle musikalisch strömenden Ausdruck gibt, ist die Ballade gesteigerter Sprachausdruck: nicht nur „gesungene", vielmehr singende Sprache. Und das ist deutscher Gesang. Man lerne es von Wagner, dessen Aussprüche über „Deutsche Gesangskunst" so dankenswert klar und vollständig mitgeteilt sind in der kleinen gleichnamigen Zusammenstellung des Grafen Sporck (im Verlage von Kistner u. Siegel, Leipzig), die jeder deutsche Sänger kennen sollte! — — Ja, die deutschen Sänger! Wo waren sie, als die Balladen Plüddemanns ihnen so herrliche Gaben und Aufgaben darboten? Es können ja nicht alle Gura und Bulß sein, aber Talente gab und gibt es doch genug, und manche können sogar recht schön deutsch sprechen, wenn sie sich Mühe geben: also — singt doch auch deutsch, wie es Euch die Ballade ermöglicht! Im musikalischen Drama müßtet oder solltet Ihr es schon lernen, und die Ballade ist, nach Schemann, eine Art „musikalisches Drama" im kleinen Ausschnitt, man könnte etwa sagen: in der Beschränkung der Handlung auf das „Abenteuer" im besten, romantischen Sinne. So hat denn auch gerade im Bayreuther Kreise einst Plüddemann seine Freunde gefunden, wie er selbst ihm angehörte und dem Meister nahestand. Man erkennt das so recht an den dankenswert mitgeteilten eigenen Aufsätzen und Aussprüchen des Künstlers, als Schriftsteller und Briefsteller. Aber doch viel zu wenig, erstaunlich und beschämend gering ist doch später von jener Seite aus für die Beurteilung und Würdigung seiner Kunst getan worden. Hier wird nun die neuerdings um „Bayreuth" sich scharende deutsche Jugend, die im Kampfe fürs Deutschtum vorangeht, und der die Zukunft gehört, ein schönes, fruchtbares Feld zu edler und eifriger Betätigung finden. Sie steht damit nicht minder im Dienste ihres Meisters. Meister und Schüler sind nicht zu trennen, wo es die Sache des deutschen Geistes gilt. Wagners große Kunst gibt uns Feste, Plüddemanns bescheidenere bereitet uns Freuden. Liest man die glänzenden Seiten in Schemanns Buche, worin er die einzelnen Werke Plüddemanns uns vorführt, dann schlägt das Herz des Lehrers bereits vor Freude an diesen mannigfachen Schönheiten echter deutscher Kunst, und man wünscht es lebhaft: sie möge endlich auch öffentlich hörbar leben und weiterhin wirken können. So würde das wahrlich nicht freudenreiche Leben Plüddemanns doch noch in Zukunft zu einem freudenspendenden Leben seiner Kunst sich verklären! Gelingt dies, dann hat sicherlich Schemanns ausgezeichnetes Büchlein daran einen großen, wenn nicht den größten Anteil. Lest nur und beherzigt es, Ihr musikalischen Menschen Deutschlands! Hans von Wolzogen.

JULIUS KAPP: Richard Wagner und die Frauen. Völlige Neuausgabe. 15. Aufl. Mit 51 Bildern. 311 S. Gr. 8⁰. Max Hesses Verlag, Berlin.

Diese dritte Ausgabe des 1912 zuerst erschienenen Buches stellt in der Tat etwas Neues dar; die Erschließung wichtiger Quellen, vor allem durch die Collection Burrell mit ihrem reichen Material, ermöglichte es, die meisten Abschnitte dieses einzig dastehenden dokumentarischen Künstlerromans genauer und dadurch noch weit fesselnder auszu-

gestalten. Nur Wagners Beziehungen zur Prinzessin Marie von Wittgenstein, der natürlichen Stieftochter Liszts, scheinen dem unermüdlichen Forscher entgangen zu sein. Im Druck erschienen ist aus dem in Privatbesitz befindlichen Briefwechsel allerdings nur einiges zuletzt in der Zeitschrift „Die Musik". Aber Wagners kleine menschliche Schwäche, in der seiner zweiten Gattin diktierten Autobiographie auch früherer Empfängerinnen zartester Huldigung, mit einigen geringschätzigen Worten abzutun, tritt gerade auch in diesem Falle in helles Licht. Dr. Max Steinitzer.

Musikalien.

(Selbstanzeige.) SAMMLUNG LEICHTER VIOLIN-DUETTE und Kanons zur Ergänzung des Lehrstoffes für den 2. Violinkurs. Zusammengestellt und herausgegeben vom Verband der Lehrer für Musik an den höheren Lehranstalten in Bayern. Verlag Max Hieber, München 2 C; Preis 80 Pf.

Die Sammlung enthält 24 Duette und Kanons von Caldara, Carnazzo, Gebauer, Geminiani, Hohmann, Joachim, Koch, Köhler, Mozart und Mühling und soll zur Belebung des Violinunterrichtes und zu seiner Erweiterung nach der musikalischen Seite hin beitragen. Auch die zweite Stimme der Duette ist im Rahmen dessen gehalten, was von einem Violinschüler im 2. Violinkurs gefordert werden kann. Das Werk ist im Einzel- und Gruppenunterricht verwendbar. Die Sammlung wird fortgesetzt.

ELFRIEDE KOCH: Sechs Weihnachtslieder. F. W. Haake, Bremen.

Ihres reinen, innigen Empfindens wegen stehen diese einfachen, gut gesetzten Lieder entschieden höher, als was sonst auf diesem Gebiete verlegt wird. Die Melodien sind rund und biegsam; bezeichnend, daß drei der Lieder in flüssigem $^{6}/_{8}$-Takt stehen. Auch die Wahl der Texte macht dem Geschmack der Autorin alle Ehre. —s.

JENÖ VON TAKACS: Humoreske für Klavier, o. Op. Ludwig Doblinger, Wien u. Leipzig.

Eine knapp geformte, anspruchslose Bagatelle, die am deutlichsten im Trio zu Reger hinübergrüßt; noch ein wenig steif in den vielen Ganzschlüssen und ein wenig dickflüssig im Satz für so flüchtige, spritzige Dinge, aber schlicht und natürlich. Dr. Walter Niemann.

ERNST BACHRICH: Portraits (drei Klavierstücke), op. 6. Ludwig Doblinger, Wien u. Leipzig.

„Neue Musik". Freue sich deren, wer kann. „Form": rhapsodische Improvisation. Komponist: 1927. Sind diese peinvollen „expressionistischen" Querstände, Härten, Mißklänge (was sag' ich: Dissonanzen) nicht eigentlich schon wieder ein wenig „unmodern"? .. Es spritzt und gärt da, wie wenn man mal so wild in die Harfe der Tastatur greift. Aber es kommt und gestaltet sich nichts. Mich lockte besonders das zart-„impressionistisch" verschwimmende dritte Stück, eine „Improvisation über eine amerikanische Volksweise" („Old folks at home" von Stephen Foster), die ich auch in meiner „Louisiana"-Suite über nordamerikanische Negerweisen (op. 97) verwandt habe. Zwar, den poetischen Einfall des Glockengeläuts als Stimmungshintergrund lob' ich sehr, obwohl so etwas fast mit den gleichen Noten Debussy („Die versunkene Kathedrale") doch unendlich poetischer, phantastischer und zwingender gemacht hat. Aber — was ist aus der schönen, schwermütigen alten Heimwehweise geworden: in tausend Stückchen zerschlagen, und diese wieder verbogen, verzerrt, verschoben, unkenntlich gemacht... Nein, da hatte ich vollauf genug; ich dachte an den alten Hoketus, an Schönberg und klappte das Porträtalbum zu...
Dr. Walter Niemann.

RICCARDO PICK-MANGIAGALLI: Tre Studi da Concerto (Drei Konzert-Studien.) Für Klavier, op. 31. A. & G. Carisch, Milano.

Der in Böhmen geborene Italiener Pick-Mangiagalli — wenigstens mit „Olafs Tanz" („Lunaires", op. 33) und Preludio e Toccata (op. 27) gelegentlich auch auf deutschen Klavierabend-Programmen zu finden — ist eine Art moderner Domenico Scarlatti der Klaviermusik: sempre vivacissimo oder Presto agitato. Harmonisch trotz allerlei Ganztonpassagen, nicht eigentlich „modern", eher „älteren Stils" und streng tonal, erfreut er in solchen bunt bewegten Stücken durch köstliches inneres und äußeres Leben, Linienfreude, raffiniertes Detail in Rhythmus und Metrum, motivisches Kleinleben und den echt pianistischen, eleganten und durchsichtigen Satz romanischer Klavierkultur (Nr. 1, 3). Hier, wie in dem langsameren mittleren Stück (Nr. 2), eine Art stilisierten pompösen Menuetts, erwärmt er uns mit seinem „kalten Feuer" und beweglichen Esprit nicht eben stark, verliert auch wohl in langsamen Zeitmaßen etwas an Persönlichkeit. Aber auch hier erfreut er durch die delikate und filigranartige Feinheit des — man muß es schon sagen und dabei an Phil. Em. Bach, an den Spanier Granados („Goyescas") denken — reich figurierten „Gespinstes und Gewebes" seiner motivischen Kleinarbeit. Echte, wirkungsvolle, meisterlich gestaltete Klaviermusik für technisch versierte und konzertante Spieler, der sich sicher auch die deutschen Konzertpianisten annehmen werden. Denn, nicht wahr: schriebe ein deutscher Zeitgenosse so, wär's ein „Nachromantiker von gestern"; aber einen Ausländer stempelt man

„auch ſo“ mit Liebenswürdigkeit zum „Modernen“. Nun — dieſer italieniſche Meiſter der Klavierkompoſition verdient das durchaus!

Dr. Walter Niemann.

KURT HERRMANN: Es iſt ein Roſ' entſprungen. 46 alte und neue Weihnachtslieder für Klavier mit unterlegtem Text. Gebr. Hug & Co., Leipzig u. Zürich.

Dem Volke ſeit langen Jahren mehr oder weniger vertraut gewordene, prächtige alte Liedlein und Singweiſen auf das liebe Weihnachtsfeſt ſind hier aus aller Herren Länder in geſchmackvoller, mit großer Sorgfalt gemachter, ſich über das Landläufige erhebender Zuſammenſtellung, in ſauber gefertigter, oftmals recht aparter Bearbeitung zu einem ſchönen, ſchmucken Geſchenkband zuſammengetragen. — Wo bleibt da die vielgerühmte (ach, ſo ſchäbige!) „neue Sachlichkeit“, wenn man beim Durchſingen und Durchſpielen ſolcher aus vollem Herzen quellenden romantiſchen Weiſen wieder jung und erwartungsfroh wird! Man jage ſie und ihre nüchternen Verfechter mit Knecht Ruprechts großer Rute zum Teufel!

Curt Beilſchmidt.

F. GAUHOLD: Und wieder iſt Weihnacht. 10 beliebte Klavierſtücke von Haniſch, Roſſi, Vogel, Aletter, Pache, Katzſch, Dugge und Schnabel. Gebr. Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Betrachtet man dieſe Sammlung lediglich vom populären Standpunkt aus, ſo möge ſie als ſolche volle Geltung haben; denn ſie enthält immerhin noch brauchbare, den breiten Maſſen gefällige, ordentlich gemachte, mit den alten, erprobten Weihnachtsrequiſiten wohl aufgeputzte Haus- und Salonmuſik. Wir ſollten freilich heute der muſikfreudigen, in weihnachtlicher Stimmung verharrenden Jugend andere, tiefer ſchürfende muſikaliſche, der allgemeinen Verflachung ernſtlich ſteuernde Gaben unter den Baum breiten!

Was das rein Techniſche dieſer Bearbeitung anbelangt, ſo hat ſich der Herausgeber den Fingerſatz wohl angelegen ſein laſſen; mit ſeiner Phraſierung bin ich keineswegs überall einverſtanden, und für das Pedal iſt anſcheinend leider gar nichts getan worden. Mit ſolcher ungenauen Pedaliſierung kann man heute nicht mehr aufwarten.

Curt Beilſchmidt.

RICHARD TRUNK: Weihnachtslieder für eine Singſtimme und Klavier, op. 61. F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Dieſer in hübſcher Aufmachung vorliegende Liederband bereitet große Freude. Es iſt erſtaunlich, wie der ſo eifrige Liederkomponiſt Trunk immer wieder neue Ausdrucksformen für ſeine Weihnachtsmuſik findet. Seiner abgerundeten Tonſprache, die ſich vorübergehend leicht an Rich. Strauß anlehnt, entſtrömt ein durchaus eigener, ins Volkstümliche weiſender freundlicher Zug, und mit feinem Verſtändnis weiß der Autor die einzelnen Nummern ſeines in Hell-Dunkel getauchten Werkes in Melodik und Harmonik reizvoll, im Figurativen charakteriſtiſch zu geſtalten. Man merkt deutlich, wie ihm bei der Arbeit die Seele weit wurde; daher werden auch ſeine ſchön empfundenen, für die Singſtimme ſehr dankbaren Lieder ſicherlich bei anderen Wohlgefallen erregen und reiche Zuſtimmung ernten.

Curt Beilſchmidt.

HANSMARIA DOMBROWSKI: Zwei kleine Sonaten für Klavier. Volksvereins-Verlag München-Gladbach.

Das Beſte, was man von dieſer Dombrowskiſchen Muſik ſagen kann, iſt das ehrliche Eingeſtändnis, daß man nicht nur intereſſiert lauſcht, ſondern warm dabei wird; denn hier liegt gute, empfundene, ſaftvolle Muſik vor. Sie iſt eine, wenn auch nicht auf Schritt und Tritt, ſo doch in der Hauptſache glückliche Verbindung von Neuromantik und neudeutſcher Ausdrucksart. Von dem begabten Komponiſten, dem für ſein ferneres Schaffen noch größere Klarheit und Abgerundetheit im Harmoniſchen zu wünſchen iſt, werden wir noch manches Gute zu hören bekommen.

Curt Beilſchmidt.

ADOLF BUSCH: Hausmuſik, op. 26. Zwei Duette für Violine und Klarinette, Deutſche Tänze für Klarinette, Violine und Violoncello. Edition Breitkopf, Leipzig.

Schöne, ſtilvolle Arbeiten, mit großem Fleiß gemacht, jedoch infolge zu großer Gelehrſamkeit und figurativer Überladung nicht durchgehends feſſelnd. Dieſe Muſik gibt ſich wohl „häuslich“, iſt aber kaum überall als reine „Hausmuſik“ anzuſprechen, denn die Anforderungen an die einzelnen Spieler ſind oft keine geringen, ſie geben, wenn tüchtige Liebhaber ſich mit ihnen erfolgreich abfinden ſollen, doch manche Nuß zu knacken auf. Buſch verſteht es, beſonders in den beiden ſtellenweiſe recht kniffligen Duetten, durch reiche Beweglichkeit Violine und Klarinette zu einem wohlabgerundeten Klangganzen zu verſchmelzen. Auch das Trio „Deutſche Tänze“ entwickelt ſich hübſch, iſt oft recht unterhaltſam und nicht ohne Reiz.

Curt Beilſchmidt.

WALTHER HIRSCHBERG: Kette kleiner Stücke für Klavier, op. 24. Edition Simrock, Berlin-Leipzig.

Die Hirſchbergſchen Stücke erſcheinen mir am Klavier zuſammengeſucht, daraus reſultieren die keineswegs geſchickt geſetzten neuartigen Wendungen; vieles in dieſer unfrohen Muſik wirkt rhyth-

miſch teilweiſe ganz unmotiviert, an den Haaren herbeigezogen. Auch iſt ſich der Autor noch keineswegs über ſeinen Weg ganz klar: ſo wechſelt häufig modern Geſehenes mit ganz abgebrauchten muſikaliſchen Redensarten. Man bekommt zu dieſen ſicherlich ernſten Arbeiten beim beſten Willen keine rechte Fühlung. Hirſchberg ſchaffe natürlicher, weniger gedrechſelt, der rechte Erfolg wird dann nicht ausbleiben. Curt Beilſchmidt.

MARIA BACH: Etüde, Idylle, Capriccio für Klavier. Edition Vienna, Rudolf Jamnig, Wien.

Begabung liegt auf jeden Fall vor. Aber, was ſagt uns dieſe ſtark nach Ravel und Debuſſy duftende, immerhin ſeelenarme Klaviermuſik? Wenn ſie wenigſtens mit einigermaßen ſo viel Glück und dabei ſo innerlich wie die ihrer Vorbilder geraten wäre! So wirkt aber dieſe mit mehr oder weniger Geſchick gefertigte Quint-Quart-Muſik auf die Dauer als unerfreuliche Stammelei und überwundener Standpunkt. Curt Beilſchmidt.

GÜNTER RAPHAEL: op. 4 Quintett (Serenade) für Klarinette, 2 Violinen, Bratſche und Violoncello; op. 5 I. Quartett (e-moll) für 2 Violinen, Viola und Violoncello. Verlag N. Simrock, G. m. b. H., Berlin—Leipzig.

Von beiden Werken iſt op. 4 das urſprünglichere, muſikantiſchere. Das Quartett weiſt einen ziemlich kompakten, überladenen Satz auf, wobei am ſtärkſten die Fertigkeit und Gewandtheit der techniſchen Geſtaltung auffällt, während die Erfindung trotz ſchöner Einzelmomente noch keine ſtark perſönlichen Züge zeigt. Im Quintett — als Serenade ſchon lockerer, loſer geſtaltet — gibt ſich Raphael natürlicher, ohne aber ſeine ſcheinbare Scheu vor Einfachheit aufzugeben. Wenn auch bei beiden Werken deutlich verſchiedene Einflüſſe zu erkennen ſind, gewinnt man doch im geſamten den Eindruck einer ehrlich empfundenen Muſik, die am echteſten in den ſtill verſonnenen Teilen wirkt G. K.

RUDOLF FELBER: Mähriſche und Tſchechiſche Volkslieder für eine mittlere Singſtimme und Klavier. N. Simrock, G. m. b. H., Berlin—Leipzig.

Die Sammlung gibt in guter Auswahl an Liedern verſchiedenen Inhalts und Stimmung einen wertvollen Überblick über ſlawiſche Volksmuſik. Die Klavierbegleitungen ſtehen durch ihren gewählten, reicheren Satz mitunter zu den einfachen Volksmelodien, deren Ausdruckskraft eine Verbreiterung und ein Untermalen kaum nötig hat, im Gegenſatz. Doch hat Felber immerhin ſo ſtarke Einfühlung, daß er den Klavierpart aus dem Charakter des betreffenden Liedes und damit aus dem Volkstum herauswachſen läßt. G. K.

Kreuz und Quer.

Ein Verſuch.

Das Staatskonſervatorium Würzburg machte am Schluß der vergangenen Konzertzeit einen nicht neuen, aber immer wieder beachtungsvollen und reizenden Verſuch, durch Wunſchzettel feſtzuſtellen, in welcher Richtung ſich die Neigung der Konzertbeſucher hauptſächlich bewegt. Jeder Zuhörer bekam ein Blatt, auf dem er etwa 12 Komponiſten und ihre Werke kenntlich machen konnte. Wie die Direktion mitgeteilt hat, ſind 77 Zettel mit 754 Wünſchen eingereicht worden, wobei natürlich Wünſche wie „Alles von Mozart" nur als 1 Wunſch gezählt wurde. „Nur nichts von Würzburger Komponiſten" ließ ſich ſchwierig rechneriſch verwerten, meint die Direktion. Die „Moderne" kommt bei der Publikumswahl, was vorauszuſehen war, ſchlecht weg. Im einzelnen wurde feſtgeſtellt, daß Bach 44mal (darunter 7mal „Kunſt der Fuge") genannt wurde. Beethoven mit 127 (8mal die „Miſſa") hat die Höchſtzahl, Berlioz iſt 11mal, Brahms 56 (11mal „Requiem"), Bruckner 61, Debuſſy 6, Dvořák 8, Mahler 21, Mozart 36, Pfitzner 15, Reger 14, Schubert 31 (15mal die „Unvollendete"), Smetana 8, Richard Strauß 84, Verdi 7, Wagner 48, Zilcher 61mal (11mal die „Liebesmeſſe") verzeichnet. Die Mindeſtzahl, von der ausgegangen wurde, war 5.

Dieſes Ergebnis hat in keiner Weiſe etwas Überraſchendes. Es iſt für jeden, der mit der Einſtellung und der Fähigkeit der Durchſchnittsbeſucher von Konzerten vertraut iſt, verſtändlich und auch erklärlich. Es bietet aber trotzdem in mancher Hinſicht bemerkenswerte Einblicke in die Seele der Zuhörer. Daß Beethoven am höchſten bewertet wurde, ſpricht für eine Zunahme des Verſtändniſſes und eine Vertiefung des muſikaliſchen Gefühls, ebenſo wenn Bach, Bruckner und Brahms ſtarke Ziffern erhielten. Und daß die Romantik eines Strauß zu einem

bedeutſamen Ergebnis gelangt, iſt entſchieden als Fortſchritt der Erkenntnis zu buchen. Daß die Romantik überhaupt zahlreiche Liebhaber finden würde, iſt ohne weiteres verſtändlich, und daß hierbei Richard Wagner ſtark in die Erſcheinung trat und der lokale Genius einer beſonderen Huldigung ſich zu erfreuen hatte, iſt zum mindeſten als Ausdruck des Dankes und der Anerkennung zu buchen. Eine immerhin zufriedenſtellende Bewertung fanden Pfitzner und Reger, welche eben doch noch viel zu wenig bekannt ſind, um einer allgemeineren Wertſchätzung ſicher ſein zu können. Als ſtärkſtes Aktivum möchte ich die ausgeſprochene Vorliebe für die deutſchen Meiſter, wie ſie ſich hier zeigte, verzeichnen. Auffällig immerhin bleibt es, daß auch ſchon einigermaßen bekannt gewordene Männer wie Hindemith es nicht einmal zu 5 Stimmen brachten; denn ſchließlich wäre es nur folgerichtig, wenn die jüngere Generation der Konzertbeſucher für die neuen Männer ſtimmen würde. Es läßt ſich alſo daraus ein gewiſſer Mangel an fortſchrittlichem Intereſſe oder wenigſtens an Neugier vermuten. Dies muß aber überraſchen, wenn man ſich erinnert, daß die „Philharmoniſchen Konzerte" von Hans Oppenheim in den glücklichen Zeiten unſeres Operntheaters doch ſehr ſchöne und erfolgreiche Aufklärungsarbeit geleiſtet hatten.

Die Direktion des Staatskonſervatoriums hat in ihrer Ankündigung der in den Konzerten in Ausſicht genommenen Werke manchen Tonſetzer genannt, der Zeugnis davon gibt, daß ſie beſtrebt iſt, auch den Forderungen einer Berückſichtigung der zeitgenöſſiſchen und kurz vorhergegangenen Literatur gerecht zu werden. So erſcheinen neben Mahler (2. Sinfonie), Reger (100. Pſalm) und Bruckner (8. Symphonie) vor allem Georg Schumann („Geſtern Abend war Vetter Michel da"), Georg Rüdinger (Schwäbiſche Tanzmuſik), Auguſt Reuß (Bläſeroktett), Georg Göhler (Streichquartett), Ernſt Toch (Kleine Ouvertüre), Hermann Zilcher (Hölderlin-Zyklus) und Hans Schindler (Orgelfantaſie). Das iſt verdienſtvoll und ſehr anerkennenswert. E. Huber.

Arnold Mendelsſohn 75 Jahre.

Am 26. Dezember wird Arnold Mendelsſohn, Ehrendoktor ſowohl der theologiſchen Fakultät der Univerſität Gießen wie der philoſophiſchen Tübingens, 75 Jahre. Vor allem die evangeliſchen Kirchenmuſiker Deutſchlands haben allen Anlaß, dieſes Mannes und ſeines ſo ſegensreichen Wirkens auf kirchenmuſikaliſchem Gebiet zu gedenken. Wenn heute die Sache der evangeliſchen Kirchenmuſik auf viel geſünderen Füßen ſteht als vor einem Lebensalter, ſo iſt dies ganz beſonders ein Verdienſt Mendelsſohns, der zudem als der ſtilſicherſte und vielſeitigſte evangeliſche Kirchenkomponiſt vor uns ſteht. Vor 5 Jahren, anläßlich ſeines 70. Geburtstags, iſt das Wirken dieſes prächtigen Mannes an dieſer Stelle ausführlicher gewürdigt worden.

Hans Fährmann.

Ein Dresdner Jubilar. Zu ſeinem 70. Geburtstag.

Wer iſt Hans Fährmann? werden viele fragen. Seltſam, daß er, der ein ganzes Menſchenalter hindurch mit größtem künſtleriſchen Ernſt ein Werk an das andere reihte, doch eigentlich ziemlich wenig bekannt iſt. Sein Leben in völliger Zurückgezogenheit, ſeine Gleichgültigkeit in Fragen äußerer Anerkennung, ſeine tiefe Abneigung gegenüber jedem Strebertum, jeder Protektionsſchleicherei und Reklame, ſeine unbedingte Unbeſtechlichkeit in rein künſtleriſchen Dingen mögen die Urſachen ſein, die verhinderten, daß er die Beachtung fand, die ihm gebührt.

Hans Fährmann iſt Sachſe, geboren am 12. Dezember 1860 zu Beicha bei Lommatzſch als Sohn des dortigen Kirchſchullehrers. Wenig Sonnenſchein lag über ſeiner Jugend — überaus ſtrenge Erziehung durch den Vater, der nur Arbeit für ſich und die Seinen kannte, machten den Knaben hart und feiten ihn gegen die vielen ſchweren Schickſalsſchläge ſeines ſpäteren

Lebens. Ostern 1874 bezieht er auf Wunsch des Vaters das Lehrerseminar zu Dresden-Friedrichstadt. Ein frühreifer Junge, den die wissenschaftliche Ausbildung wenig befriedigt. Sein Dichten und Trachten ist ganz in der Musik verwurzelt. Ostern 1882 hängt er den Schulmeister an den Nagel, um sich ganz der Musik widmen zu können. Hofpianist Hermann Scholtz (Klavier) C. A. Fischer (Orgel) und J. L. Nicodé (Komposition) werden seine Lehrer. Im Sommer 1883 spielt der angehende junge Meister vor Liszt seine erste Klaviersonate und erringt dessen Beifall. Oft angebotene Stellen ausschlagend, finden wir Fährmann in den Jahren 1888—90 mit seiner nachmaligen Gattin, der hochbegabten Sängerin Bächi-Fährmann, in der Schweiz auf Konzertreisen. 1890 folgt er einem Rufe als Kantor und Organist an die Johanniskirche zu Dresden, 1892 zieht er in das Lehrerkollegium des von Hofrat Krantz geleiteten Konservatoriums ein. Was Hans Fährmann in der Zeit von 1890 bis zu seinem im Jahre 1926 erfolgten Eintritt in den Ruhestand (seine pädagogische Tätigkeit als Lehrer am Dresdener Konservatorium und als Lehrer seiner zahlreichen Privatschüler übt er noch aus) geleistet hat, ist noch jetzt in Dresden im besten Andenken. In seiner Kirche gibt er in den Jahren 1892—1900 in 30 zyklischen Orgelkonzerten einen Überblick über die gesamte Orgelliteratur des In- und Auslandes, mit Seb. Bach als stetem Mittelpunkt; etwa 120 umfangreiche Orgelnummern, darunter alle 6 Triosonaten Bachs, — welche Riesenarbeit bei seiner sonstigen reichen Tätigkeit, die allerdings um jene Zeit — 1900 — einen üblen Zusammenbruch seiner Nerven zur Folge hatte. Erst von da ab widmet er sich neben seinem dreifachen Amt ausschließlich seiner schöpferischen Tätigkeit. Nicht vergessen sei, daß Hans Fährmann als vielbegehrter Lehrer von hohen künstlerischen, pädagogischen und menschlichen Qualitäten eine große Zahl ausgezeichneter Organisten und Virtuosen herangebildet hat, die in und außerhalb Sachsens im Sinne ihres Lehrers wirken. Seit 1926 lebt Fährmann auf seinem Landsitz in Wachwitz bei Dresden, unermüdlich schaffend, unbeirrt durch das Geschrei der Moderne seinen geraden Weg gehend.

Fährmanns Lebenswerk umfaßt alle Gebiete des musikalischen Schaffens, ausgenommen das der Oper. Nur Einiges sei daraus hervorgehoben.

Die Zahl seiner Klavierwerke ist gering; es sind meist Jugendwerke, vornehme Kompositionen von edelstem Gehalt. Der Kammerkomposition wandte sich F. verhältnismäßig spät zu. 3 Klaviertrios, 1 Streichquartett und Fantasien für Violine und Orgel bergen eine Fülle herrlicher und stimmungsvoller Musik, die bei virtuoser Ausführung von faszinierender Wirkung ist. Als Liederkomponist ist F. frühzeitig hervorgetreten. Wenn auch seine Lieder nicht alle von gleichem Werte sind, so enthalten doch zahlreiche Opera dieser Gattung prachtvolle Stücke, die mehr Beachtung verdienten. Ganz besonders dankbare Aufgaben stellt Hans Fährmann in seinen religiösen Gesängen. Auch als Komponist kirchlicher Vokalmusik hat sich F. einen Namen gemacht. Seine großen Motetten, Sprüche und Psalmen, sein Oratorium: Heimkehr (Uraufführung 1929 in Meißen) und sein Requiem gehören zum Schönsten, was uns die Kirchenmusik der letzten Jahrzehnte geschenkt hat. Fährmanns Bedeutung liegt außer auf dem Gebiete der geistlichen Chormusik und des Oratoriums zweifellos auf dem der Orgel. Hier waltet er als souveräner Herr des Gebietes. Aus der großen Reihe seiner Orgelsonaten, Konzerte, Phantasien, Toccaten, Choralvorspiele und Passacaglien redet ein großer Könner zu uns, ein Musiker von ursprünglichster Kraft, ein Architektoniker, der schlicht und groß gestaltet. Hier haben die Orgelspieler unserer Tage eine Ehrenschuld abzutragen. Freilich, Fährmann macht es ihnen nicht leicht. Seine Orgelwerke verlangen einen über die Technik souverän herrschenden geistvollen Spieler. Dafür bieten sich ihm aber auch Aufgaben, die die aufgewandte Mühe in reichstem Maße lohnen.

Es konnte nicht Aufgabe dieser wenigen Zeilen sein, ein erschöpfendes Bild der Persönlichkeit und des Schaffens Hans Fährmanns zu geben. Sie wollten nur aus Anlaß seines 70. Geburtstages weitere Kreise der deutschen Musikwelt auf diesen Künstler hinweisen, der in seinem Lebensabend vor uns steht in scharf umrissener Eigenart, als kerndeutscher, herber

Charakterkopf im Leben wie in der Kunst, der zwar hinter leichtfertiger Plattheit und internationaler Frivolität zur Zeit zurückstehen muß, der sich selbst aber menschlich und künstlerisch treu geblieben ist.

Richard Rost.

Paul Büttner 60 Jahre.

Am 10. Dezember vollendet der bedeutende Dresdner Sinfoniker Prof. Paul Büttner sein 60. Lebensjahr, wieder einer jener öfteren Fälle in Deutschland, daß breitere Kreise erstaunt fragen, wer denn der Betreffende eigentlich sei. Wir können's in diesem Fall mit kurzen Worten sagen: Büttner, in seiner engeren Heimat natürlich wohl bekannt und hochgeschätzt, wenn auch hier zu wenig gekannt, ist eine der gesündesten und wärmsten deutschen Musikernaturen sowohl vor als nach dem Krieg, ein Sinfoniker von wirklichen Ausmaßen, stark in der kräftigen, bodenständigen Erfindung wie bedeutsam als ein an den Klassikern wie aber auch an Bruckner geschulter Gestalter. In kurzer Zeit nacheinander trat er vor etwa fünfzehn Jahren, also als reifer Mann, mit vier großen Sinfonien an die Öffentlichkeit (vor allem in Dresden, Leipzig, Berlin) und es mag an den ganzen damaligen Verhältnissen gelegen haben, daß sie trotz ihrer Erfolge nicht viel stärker durchdrangen. Denn nach dem Krieg und mit Auftreten der Neuen Musik wurde es um Büttner wieder recht still, einzig der Mitteldeutsche Sender nahm sich seiner Werke, unter denen sich auch ganz vortreffliche Kammermusik findet, in stärkerem Maße an; in unseren Konzertsälen, die so viele Wünsche offen lassen, fehlten die Sinfonien in dem vergangenen Jahrzehnt wohl so gut wie ganz. Hoffentlich erinnert nun der 60. Geburtstag unsre Dirigenten und Konzertinstitute daran, was sie einem derartigen Komponisten schuldig sind.

„Die kleine Chronik der Anna Magdalena Bach."

Sollte man es für möglich halten, daß dieses neulich im Verlag von Köhler & Amelang in Leipzig erschienene und im Oktoberheft S. 825 angezeigte und kurz charakterisierte Buch einer ungenannten Verfasserin von Fachleuten als tatsächliche „Chronik", als eigenhändige Aufzeichnungen von Bachs ihn überlebenden Frau aufgefaßt und demgemäß besprochen würde? „Eine in der Einfachheit der Sprache, in der Reinheit und Zartheit der Gesinnung unendlich rührende und ergreifende Erzählung des Bachschen Lebens, geschrieben (von uns gesperrt) von der Frau, die Johann Sebastian in fast dreißigjähriger glücklicher Ehe verbunden war", wie es z. B. in einer großen Berliner Zeitung heißt. Man blickt hier denn doch in wahre Abgründe von Unkenntnis sowohl im allgemeinen wie im besonderen, wie aber auch von einer Flüchtigkeit und Gedankenlosigkeit, die nicht leicht zu überbieten sind. Setzen wir den als solchen denkbar unmöglichen Fall als möglich an, daß eine einfache Frau aus dem 18. Jahrhundert, wie es Anna Magdalena war, eine dickleibige Biographie ihres Mannes schreibt, eine Biographie von einem Umfang und mit Ausführungen, wie sie hundert Jahre nach Bachs Tode noch nicht möglich waren, dazu in jenem gemachten Gefühlston geschrieben, wie er literarisch angehauchten Frauen aus dem gutsituierten Bürgerstand der Vorkriegszeit gegeben ist, in schwächlichstem Versuch einer sprachlichen Anpassung an den Stil des 18. Jahrhunderts, setzt man all dieses Undenkbare als möglich an, so müßte doch ein nur einigermaßen in Bachs Leben Bewanderter sich fragen: woher kommt denn so urplötzlich eine Chronik aus der Feder von Bachs Frau? Gab's etwas Derartiges überhaupt jemals in der früheren Kunstgeschichte? Wäre eine plötzlich auftauchende Chronik einer Frau nicht ein allergrößtes Wunder, das sich denken läßt? Wie gesagt, ein Abgrund von Kenntnis- und Gedankenlosigkeit, ein Beispiel heutiger Buchbesprechung auch von sog. Fachleuten, wie es trauriger kaum gedacht werden kann. Nicht einmal das Vorwort wird gelesen, so daß sich eine Mystifikation herausstellen kann, die der Verleger mit Schmunzeln quittieren wird. In einer ersten Leipziger Buchhandlung sieht man das Buch mit den Worten ausgestellt: Das Leben Joh. Seb. Bachs, erzählt von seiner Frau. Mögen also wenigstens unsre Leser nicht auf den gleichen Irrtum verfallen.

Der Fall Bruno Kittel.

Kittel und das deutſche Muſikleben — Der Nachfolger von Profeſſor Siegfr. Ochs — Sein „Abbau“ und ſeine „enormen Forderungen“ — Ein neues Opfer preußiſcher Muſikpolitik?

Sehr überraſchend erfolgte vor einiger Zeit die Mitteilung, daß Bruno Kittel aus dem Verband der Berliner Staatlichen Muſikhochſchule ausſcheidet. Wie erinnerlich, übernahm Kittel nach dem Tode von Prof. Siegfried Ochs die Leitung des Hochſchulchors gemeinſam mit Zemlinsky, zugleich gingen die von Ochs geleiteten Oratorien- und Chordirigentenklaſſen an der Muſikhochſchule in ſeine Hand über. Dieſe Nachricht wurde von der Muſikwelt damals mit großer Freude begrüßt. Denn Bruno Kittel zählt zu den anerkannten Führern der geſamten deutſchen gemiſchten Chöre. Er iſt der langjährige Leiter des nach ihm benannten Chors, der nicht nur über achtzig Mal Beethovens „Neunte“ aufführte, ſondern auch nachdrücklich für Tonſetzer der Gegenwart eintrat und Uraufführungen von Pfitzner („Von deutſcher Seele“), Neuheiten von Boſſi, Dvořák, Kaminski, Kloſe, Reznicek u. a. zum erſten Male in Berlin darbot. Unvergeſſen bleibt ſeine erſte Geſamtdarſtellung des auf drei Abende verteilten Chriſtus-Oratoriums von Felix Draeſeke, im Jahre 1912. Konzertreiſen durch die Schweiz, nach Warſchau befeſtigten Kittels internationalen Ruf. Außerdem betätigte ſich der nunmehr Sechzigjährige als Organiſator und iſt Mitbegründer des „Reichsverbandes der gemiſchten Chöre“.

Eine derart verdiente Perſönlichkeit, die es mit ihrem künſtleriſchen Beruf außerordentlich ernſt nimmt, läßt ſich nicht von heute auf morgen achtlos beiſeite ſchieben, ohne die Aufmerkſamkeit weiteſter Kreiſe zu erregen und ohne eine eingehende Unterſuchung derjenigen Gründe vorzunehmen, die zu dieſer Entlaſſung geführt haben.

Der Direktor der Muſikhochſchule, Prof. Schünemann, hat dem Chor gelegentlich einer Probe mitgeteilt, daß Kittel „enorme Forderungen“ geſtellt habe, die nicht zu erfüllen ſeien. Wie ſteht es aber in Wahrheit mit dieſen „enormen Forderungen“? Kittel bezog nur die Hälfte des Gehaltes, das ſeinem Vorgänger, Prof. S. Ochs, zuſtand. Als im zweiten Jahr der Mitdirigent Kittels, A. v. Zemlinsky, ſeine Tätigkeit niederlegte und Kittel die gleichen Aufgaben wie Ochs zu erfüllen hatte, dazu noch die Erledigung der notwendigen organiſatoriſchen Arbeiten, die Briefkorreſpondenz uſw., blieb ſein Gehalt unverändert. Iſt das als eine „enorme Forderung“ zu bezeichnen, wenn Kittel ſein Verbleiben im Amt von einer Gehaltserhöhung von 20 Prozent (immer erſt 60 Prozent des Gehaltes, das Prof. S. Ochs bezog) abhängig machte? Wenn er einen mehrjährigen Kontrakt verlangte und eine amtliche Beſtätigung der von ihm übernommenen, voll ausgefüllten Stelle in Form einer Profeſſur? Wie ein Witz mutet es an, wenn ein Berliner Rundfunkleiter wie Fried. Gg. Knöpfke, der aus dem Kaufmannsberuf hervorgegangen iſt, ohne Nachweis der nötigen Eignung und wiſſenſchaftlichen Vorbildung zum ehrenamtlichen künſtleriſchen Beirat des Mecklenburg-Strelitzer Landestheaters unter Verleihung des „Profeſſor“ ernannt wird, während verdienten Pädagogen, die hauptberuflich in ſtaatlichen Dienſten ſtehen, dieſe Amtsbezeichnung verſagt wird! Und welch eine Verantwortungsloſigkeit gehört dazu, Bruno Kittel durch unzutreffende Behauptungen von „enormen Forderungen“ — wenn auch unbeabſichtigt — in den Ruf eines unbeſcheidenen, habſüchtigen Gewinnſuchers zu bringen.

Dabei hat die Hochſchule alle Urſache, dem bisherigen Lehrer und Dirigenten eine künſtleriſche Dankesſchuld abzutragen. Bruno Kittel war es, der den bei Übernahme aus etwa 70 Perſonen beſtehenden Hochſchulchor (27 Frauenſtimmen!) bis auf faſt 200 Mitglieder gebracht hat! Er war es, der in der von ihm geleiteten Hochſchulklaſſe eine Erhöhung der Schülerzahl um mehr als das Doppelte erzielte! Er war es, der vor wenigen Jahren eine ihm angebotene Lebensſtellung in Amerika mit hohem Verdienſt abgeſchlagen hatte, um ſich der heimatlichen Kunſt zu erhalten. Die Heimat hat einen derartigen Idealismus übel belohnt.

Sang- und klanglos schied Bruno Kittel aus seinem Amt. Das Ministerium hatte auf sein Gesuch hin ihn nicht einmal einer Antwort für wert befunden. Es wurde ihm lediglich zu verstehen gegeben, daß der Minister nichts dagegen einzuwenden hätte, wenn er unter den bisherigen Bedingungen noch ein weiteres Jahr in seinem Amt verbliebe. Daß Bruno Kittel angesichts dieser „Abfuhr" ohne die erwartete Verhandlungsbereitschaft des Ministers nichts weiter übrig blieb, als seine Tätigkeit einzustellen, ist verständlich.

Frage: Was ist von all dem zu halten? Dr. Fritz Stege.

Musikalische Pfefferkuchen-Krümel

aus der Bäckerei von Willy von Moellendorff.

3. Tüte.

Konnexionen.

Fehlen dir die nötigen Verbindungen, so kannst du heut mit deinem Weltraumschiff nach dem Mond und zurück sausen, und — — — niemand wird davon Notiz nehmen. Hast du aber diese Verbindungen, so fährst du einfach Holzklasse Berlin-Neutomischel, und — — binnen drei Tagen bist du eine internationale Größe allerersten Ranges!

Ausgleichende Gerechtigkeit.

Wie oft liest man heut, daß ein uraltes Werk eines halbvergessenen toten Meisters durch die Aufführung seine ungebrochene Lebenskraft bewiesen hätte. Daß so vielen Komponisten durch die Nicht-Aufführung ihrer Werke die Lebenskraft gebrochen wird, darüber spricht man erst, wenn sie sich glücklich totgeschossen haben.

Wie herrlich weit wir es gebracht haben.

Ob dir Musik gefällt oder nicht,
Das ist doch nicht so wichtig,
Nur wenn die Musik gen Himmel stinkt,
Dann klingt sie erst ganz richtig!

Die Sackgasse.

Das Leben wird erst erträglich, wenn alle Abläufe seiner einzelnen Funktionen sich halb mechanisch vollziehen. Aber: in der nächsten Sekunde ist es auch schon langweilig, hat es sich schon überlebt. Genau so scheint es mir der mechanisierten Kunst bereits heute zu ergehen.

Der Bock als Gärtner.

Man versucht heute, die Kunst der Musik durch allerhand gelehrtes Gerede und Geschreibe zu „fördern" oder gar zu „retten". Das finde ich sehr komisch. Oder meint man, jeder Professor der Botanik wäre auch der richtige Lehrer für einen Kunstgärtner?

Suchen und Finden.

Den Generalnenner für die nicht addierbaren Brüche dieses Daseins sucht die Philosophie immer wieder vergebens; die Religion und die Musik haben ihn längst gefunden! Ihr Generalnenner heißt: Glaube und Liebe!

Ur-Gegensätze.

Romanisch und Germanisch verhalten sich zu einander wie Form und Inhalt. Kein Wunder drum, daß sie stark von einander abhängen und sich gelegentlich auch auf Tod und Leben bekämpfen.

Sysiphus-Arbeit.

Neue Inhalte zu schaffen, das war das Lebensziel aller Reformatoren. Der neue Inhalt gebar allemal auch eine neue Form. Aber nie währte es lange, da war nur mehr die neue Form da, und darinnen war wieder der alte Inhalt.

Spiegelbild.

Aus nichts hat Gott die Welt erschaffen. Nur wenig mehr als ein tönendes Nichts ist das Baumaterial des Musik-Schöpfers. Fürwahr: der Meister der Töne ist unter allen Schaffenden der gottähnlichste.

Sphärenmusik.

Die Frau des berühmten Neutöners X wischt mit einem Staubtuch auf den Tasten des Klaviers herum, wobei es einige höchst seltsame und greuliche Dissonanz-Klumpen setzt. Darauf „Er": Sehr hübsch, sehr hübsch, mein Kind! Verwende ich in meiner neuen motorischen Fantasie: Sphärenmusik!

Nomina odiosa.

Die Bezeichnungen der absoluten Musik, wie z. B.: Sonatine, Passacaglia, Symphonie, Fuge, Toccata wirken auf das Laien-Publikum einfach einschüchternd, abschreckend. Und diese faden, nüchternen, weil nur auf das Rein-Konstruktive der Form zielenden Titel sind in erster Linie schuld daran, daß alles Volk von der sogenannten absoluten Musik zur Salonmusik mit ihren „schönen" Titeln flüchtet. Denn dabei kann man sich doch noch etwas „denken".

Variation.

Nur der verdient an schalem Zeug zu kleben, der täglich es erobern muß.

Sachliche Kritik.

Die neue Oper von Dlonar Häßlichtalski ist zwar ein elendes Machwerk, ein schauderhaftes Mißgetön, sie hat auch keinem Menschen gefallen und dürfte kaum eine zweite Aufführung erleben, aber gerade das alles beweist, mit welch großem Künstler wir es bei Häßlichtalski zu tun haben. Das beste an dem Werk waren übrigens die 197 Proben, die zu seiner „restlosen" Bewältigung stattfanden.

Der neue Bau-Bau-Stil.

Kitsch früher: eine Kiste, überladen mit Verzierungen.
Kitsch heute: eine Kiste ohne alle Verzierungen.
Der Begriff hat sich gewandelt, doch Kitsch ist Kitsch geblieben!
Begriffe können eben keinen neuen Stil bilden, nur die Tat des einzelnen Künstlers kann das.

Zur Rechtfertigung Darwins.

Wenn man täglich erlebt, wie im Punkte „Neue Musik" ein Mensch dem andern nachschwätzt, was er selbst nicht glaubt, wie kann man da noch bezweifeln, daß alle Menschen ursprünglich von einem affenartigen Wesen abstammen!!

Randglossen zum Musikleben.

Von Fritz Stege, Berlin.

Zur Geschichte des Konzertprogramms. Es ist wahr: Vor hundert Jahren hatten die Menschen bedeutend mehr Zeit und Interesse für den Konzertbesuch. Die Konzerte zeichneten sich durch unwahrscheinliche Länge aus. Wenn das Septett von Beethoven zur Aufführung gelangte, so wurden zwischen die einzelnen Sätze Opernarien, Instrumentalvorträge, Klavier- und Violinstücke eingeschoben. Während die Gegenwart dazu neigt, den Solisten nahezu auszuschalten, waren vor hundert Jahren Orchesterkonzerte mit drei, vier oder fünf Solisten keine Seltenheit. Die geringe Zahl der heutigen Abonnementskonzerte mit ihrem zeit-

lich beſchränkten Inhalt rechtfertigt die Schwierigkeiten der Programmaufſtellung, die Wilhelm Furtwängler in einer Berliner Zeitung erörtert. Aus dieſem Grunde lehnt Furtwängler auch die vielfach erhobene Forderung nach ſog. „Einheitsprogrammen" oder „Stilprogrammen" ab. Ausſchlaggebend für die künſtleriſchen Geſichtspunkte einer Programmaufſtellung iſt ihm die hiſtoriſche Reihenfolge der Werke nach der Zeit ihrer Entſtehung unter möglichſt gegenſätzlicher Abwechſlung. Die Aufnahme neuzeitlicher Werke in das Programm dürfe nicht zu einem Gegeneinander-Ausſpielen des Alten und Neuen führen. Innerhalb des geſamten Komplexes von alter Muſik als „lebendig wirkender Beſitz" haben ſich neugeſchaffene Werke einzufügen. „Sie müſſen ſozuſagen ebenſo wie vor der Gegenwart auch vor der Vergangenheit beſtehen". Der Dirigent habe die Pflicht, in ſorgfältiger Wertung das bereits für groß und gut Erkannte in die Mitte zu ſtellen. „Zeitgemäß zu ſein — was man ſo darunter verſteht — und wahrhaft lebendig zu muſizieren, iſt heute leider nicht immer dasſelbe; immerhin ſcheint mir letzteres ungleich wichtiger, verantwortungsvoller und ſchließlich auch — zeitgemäßer."

* * *

Arthur Honeggers Urteil über Deutſchland. Honegger, der in Deutſchland ſehr bekannte moderne Komponiſt der Schnellzugs-Sinfonie „Pacific 231" und anderer Werke, dirigierte unlängſt eigene Schöpfungen in Buenos Aires. Bei dieſer Gelegenheit gab er ſeiner Meinung über ſeinen Aufenthalt in Deutſchland Ausdruck. Am ſchlechteſten ſchneidet das Eſſener Publikum ab. Denn den kataſtrophalen Durchfall ſeiner „Antigone" in Eſſen erklärt er ſich damit, daß das Publikum „noch nicht reif für ein Werk ſo moderner Prägung" geweſen ſei. „In Berlin, in Dresden würde es gehen" — „Was mich am meiſten an Deutſchland intereſſiert, iſt die Qualität ſeiner Orcheſter und der großartige Arbeitsernſt an den deutſchen Bühnen. Nur in Deutſchland gibt es ein wirkliches Operntheater. Selbſt in kleinen Städten wird mit einer Intenſität ohnegleichen an der Löſung von Inſzenierungsproblemen und muſikaliſchen Aufgaben größten Stils gearbeitet. Frankreich kennt nichts hiervon. Ich wundere mich nicht, wenn deutſche Komponiſten nach Paris kommen und ſich den franzöſiſchen Opernbetrieb als Kurioſität, als eine Gelegenheit, ſich zu amüſieren, anſehen."

* * *

Mit wachſender Beſorgnis verfolgt die deutſche Tonfilm-Induſtrie den Rückgang des Tonfilms in England, wo der größte Kino-Konzern, die „Gaumont Britiſh Corporation", ſoeben beſchloſſen hat, in dreihundert Kinos der Geſellſchaft wieder Orcheſter einzuſtellen. Der Tonfilm hat eine Kinomüdigkeit hervorgerufen, die nach dem allzu übertriebenen Begeiſterungsrauſch in den europäiſchen Ländern nur natürlich iſt. Die hohen Koſten der Herſtellung in verſchiedenen Sprachen können ſich unmöglich rentieren und haben in Hollywood eine Art Finanzkriſe erzeugt. Denn ein engliſcher Tonfilm erfordert nahezu 1 Million Mark, jede Aufnahme in einer anderen Sprache etwa 300 000 Mark extra. Der Rückgang der Beſucherzahl in amerikaniſchen Tonfilm-Kinos ſoll zum Teil ſogar 50 v. H. betragen. Auch in Deutſchland wird man früher oder ſpäter die voreiligen Muſiker-Entlaſſungen bereuen. In Berlin findet man ſchon hier und da Kinos, die als Reklame „Vorführung ausſchließlich ſtummer Filme" ankündigen. Den Orcheſtermuſikern iſt unter allen Umſtänden zu wünſchen, daß ſie wieder ihre ſchmerzlich entbehrte Beſchäftigung aufnehmen können.

* * *

Der Nervenarzt Dr. Ludwig Panth und die Pianiſtin Ali Weyl-Niſſen haben pſychoanalytiſche Unterſuchungen muſikaliſcher Natur vorgenommen, auf Grund derer ſie u. a. zu folgenden Erkenntniſſen vorgedrungen ſind: Übermäßiger Pedalgebrauch, Arpeggienſpiel verraten oft Geltungsſtreben, auch innere Unwahrhaftigkeit, übertriebene Schwankungen des Rhythmus deuten auf innere Unklarheit, metronomhafte Starre auf innere Dürftigkeit, während wollüſtiges Verweilen auf Diſſonanzen und Vorhalten Rückſchlüſſe erotiſcher Natur zuläßt.

* * *

Ein Musikverlag in Zürich hat musikalische Charakterstücke für den Klavierfreund herausgegeben, die eine ganz besonders aktuelle Bedeutung haben. Der findige Komponist spekuliert nämlich auf die Popularität der Schönheitsköniginnen, widmet „Miß Polen", „Miß Österreich", „Miß Deutschland" und „Miß Europa" je ein Tonbild und stellt den Stücken je ein Originalphoto der Schönheitsköniginnen gegenüber, damit die „Stimmung des Spielenden vorbereitet", „größere Freude an der musikalischen Betätigung" erweckt und „stärkerer Genuß für Auge (!) und Ohr" erzielt werde. — Das ist das Ei des Kolumbus. Warum ist man nicht schon früher auf die Idee gekommen, auch das Auge an den Kunstgenüssen teilnehmen zu lassen? Ohne Frage werden die Schüler durch den Anblick der Schönheitsköniginnen die erwarteten „starken Impulse zu musikalischer Vertiefung" erhalten. Vorausgesetzt, daß die Betrachtung der „menschlichen" Formen nicht als Ersatz für Mängel der „musikalischen" Formen gelten soll.

Buntes Allerlei.

Der Pianist Paderewski, der demnächst 70 Jahre alt wird, hat seinen Schweizer Wohnsitz seit einiger Zeit verlassen, um nach Amerika zu reisen. „Ich bin arm," sagte er, „ich muß arbeiten." Nach französischen Blättern, z. B. dem „Echo de Paris", hat Paderewski, der bekanntlich auch in den ersten Monaten des neuen Polens eine politische Rolle gespielt hat, mit seinen Fingern Millionen verdient, aber größere Reichtümer nicht gehäuft, weil er viel für die Armen getan hat. Jetzt wird er in den Vereinigten Staaten 66 Konzerte geben, für die er pro Abend 50 000 Dollar erhalten soll. (Es wird auf diesem Gebiet viel geschwindelt.) Das sei ein Honorar, zu dem es nicht einmal Caruso gebracht hat, dieser berühmte Tenor hat „nur" 12 000 Dollar für den Abend bekommen. Paderewski hat seine Hände für 1 200 000 Franken versichern lassen.

Was die deutschen Opern kosten. Im Zusammenhang mit der Berliner Opernkrise verweist „W. T. B." auf eine interessante Untersuchung über die Lage der städtischen Theater im Statistischen Jahrbuch deutscher Städte — wobei allerdings die Beweiskraft eines Vergleichs zwischen einer Millionenstadt wie Berlin und anderen deutschen Großstädten dahingestellt bleiben mag. Von 93 Städten, die über eigene städtische Theater und Orchester verfügten, hatte — dieser Untersuchung zufolge — die Städtische Oper Charlottenburg im letzten Berichtsjahre 1928/29 mit 457 000 Besuchern an 290 Spieltagen des eigenen Ensembles die höchste Frequenz zu verzeichnen, während z. B. der Besuch des Hamburger Stadttheaters bei 312 öffentlichen Vorstellungen nur 407 000 Personen erreichte. Das Kölner Opernhaus wurde sogar in 296 Vorstellungen nur von rund 300 000 Personen besucht. (Diese Zahlen bieten kaum Vergleichsmöglichkeiten, da die Größenverhältnisse der Theater unberücksichtigt blieben.) Dabei stellt sich der städtische Zuschuß, den die von der Stadt Köln betriebenen Theater (Oper und Schauspielhaus) erforderten, auf 3,1 Millionen Mark oder 58,2 Prozent der Gesamteinnahmen; in Dortmund beliefen sich die städtischen Zuschüsse auf 66,5 Prozent und in Düsseldorf sogar auf 70,6 Prozent der Einnahmen, während die Städtische Oper Charlottenburg im Spieljahr 1928/29 einen Zuschuß von der Stadt in Höhe von 2,7 Millionen Mk. oder 52,8 Prozent der Gesamteinnahmen erhielt. Auf den Kopf der Bevölkerung verteilt, ergibt sich daraus für die Städtische Oper in Charlottenburg ein Zuschuß in Höhe von 0,71 Mk., während sich die entsprechenden Zahlen für Hamburg auf 2,18, für Köln auf 4,32, für Dortmund auf 4,58 und für Düsseldorf auf 5,68 Mk. auf den Einwohner stellten.

Bei der Zusammenstellung einer im neuen Jahrbuch der Sammlung Kippenberg veröffentlichten Bibliographie von Beethovens Goethe-Kompositionen hat der Wiener Schubertforscher Otto Erich Deutsch eine frühe Fassung von Beethovens Vertonung des Goetheschen Liedes „Neue Liebe, neues Leben" aufgefunden. Sie ist mit zwei anderen Kompositionen Beethovens um 1807 unter dem Titel „Drei deutsche Lieder" bei Simrock in Bonn erschienen, mindestens drei Jahre früher als die endgültige Fassung in den bei Breitkopf & Härtel heraus-

gegebenen „Sechs Gesängen“, op. 75. Zwar war sie bereits früher bemerkt, aber in ihrer Bedeutung nicht erkannt worden und ist auch weiterhin wegen der Seltenheit der Ausgabe, von der in deutschen und österreichischen Musikbibliotheken nur drei Exemplare festgestellt werden konnten, unbeachtet geblieben. Die Entstehung der Komposition glaubt Deutsch mit Rücksicht auf die beiden gleichzeitig gedruckten Lieder — „Opferlied“ nach Matthisson und „Der freie Mann“ nach Pfeffel —, die zwischen 1791 und 1795 geschrieben wurden und auf einen in einem Skizzenbuch Beethovens von etwa 1798 erhaltenen Entwurf zu dem Lied, der dieser Fassung entspricht, jedenfalls der Zeit vor 1800 zuweisen zu können. Die Abweichungen von Singstimme und Begleitung sind sehr zahlreich, so daß der Fund für die Kenntnis der Entwicklung von Beethovens Liedstil erhebliche Bedeutung hat.

Die Rochester-Universität (Neuyork, U. S. A.) hat im Berliner Antiquariatshandel eine bedeutende Sammlung deutscher Musiker-Handschriften erworben, die vor allem die Bach-Manuskripte aus dem Nachlaß von Pauline Viardot-Garcia und außerdem Hauptstücke aus der Antwerpener Sammlung Cohen enthält. Aus dieser Manuskriptfolge, die bei Paul Gottschalk in Berlin vereinigt war und die eine der bedeutendsten Reihen von Musiker-Handschriften in Amerika darstellen wird, seien als Hauptstücke genannt: Johann Sebastian Bachs eigenhändige Niederschrift seiner Kantate „Schmücke dich, o liebe Seele“, die einst Felix Mendelssohn-Bartholdy gehörte; von Mozart das Duett der Susanne und des Cherubin aus „Figaros Hochzeit“, das bei den Erben seines Verlegers André war; von Beethoven die Entwürfe zur Hammerklavier-Sonate op. 106; von Brahms die Sonate in C-dur; von Verdi ein Teil des zweiten Aktes der „Traviata“. Musik-Handschriften sind ferner vorhanden u. a. von Gluck, Haydn, Donizetti und Liszt, wichtige Briefe von Schumann, Weber, Meyerbeer, Richard Wagner und Hugo Wolf, von Rossini und Gounod.

Scherzando.

Ein berüchtigter Kritiker, der ständig in seinen Kritiken schimpfte und meistens alles herunterriß, eilte in großer Hast die Straße entlang. Der Cellist Grünfeld begegnete ihm und begrüßte ihn fragend: „Na, mein lieber Herr H., wo schimpfen Sie denn so eilig hin?“

Derselbe Cellist Grünfeld wurde in Familienkreisen einem anderen Herrn unter dem Namen „Herr Rotfeld“ vorgestellt. Darob erwiderte Grünfeld ärgerlich: „Mein Lieber, Sie sind wohl farbenblind!“

Musikberichte und kleinere Mitteilungen.

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Karlheinz Gutheim: „Das Glück des Mr. Mc. Pherson“ (Duisburg).

Milhaud: „Proteus“, ein Satyrspiel von Claudel (Dessau).

Hans Krasa: „Verlobung im Traum“ (Staatsoper Berlin).

Konzertwerke:

O. Respighi: „Lobgesang zur Geburt des Herrn“ f. Soli, Chor, Blasinstr. u. Kl. (Rom).

Paul Juon: „Mysterien“, W. Zillig: „Ouvertüre“ (Oldenburg).

Günther Raphael: „Triosonate für Orgel“ (Hamburg) und „Präludium u. Fuge für Orgel“ (Berlin).

Willem Kes: Orchesterbearbeitung der Klaviersonate op. 1 von Brahms, und

Ernst Peters: „Elegie und Capriccio“ für Orch. (Koblenz).

Franz Philipp: „Serenade für Flöte, Violine, Bratsche“ op. 23 (Südd. Rundfunk).

Gerh. F. Wehle: „Weihnachtsmotette“ für gem. Chor und Knabenchor (Berlin).

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Leo Ascher: „Frühling im Wiener Wald“, Singspiel (Nürnberg).

Ed. Dupuy: „List und Liebe“ und

Arrigo Padrollo: „Schuld und Sühne“ nach Dostojewski (Wiesbaden).

Peter v. Winter: „Papagenos Hochzeit" (Kiel).

Mozart: „Die Liebesprobe oder Chuy Yang, die treue Tänzerin", nach einem 1928 aufgefundenen Ballett von R. v. Mojsisovics bearbeitet (Karlsruhe).

Hugo Herrmann: „Vasentasena" (Wiesbaden).

Konzertwerke:

Walter Niemann: Variationen über ein altenglisches Menuett op. 118 Nr. 1 und „Jura-Sommer", ein Zyklus kleiner Impressionen op. 119 f. Klavier (Mirag, Leipzig: Fritz Weitzmann).

Camillo Hildebrand: „Morgengesang", Kantate f. Männerchor u. Orch. (Berlin).

H. J. Therstappen: „Schlaflied für Mirjam" f. Sopran, Flöte, Bratsche und Klavier.

Richard Greß: Violinkonzert h-moll op. 35 (Hamm/Westf.).

Richard Strauß: „Kampf und Sieg" f. gr. Orch. (Mannheim). — Es handelt sich um die Konzert-Uraufführung einer Weimarer Bühnenmusik aus dem Jahre 1884.

A. B. Pisano: „Sinfonische Festmusik" (Salzburg).

Adolf Busch: Konzert für Violine und Orchester (Zürich, unter V. Andreae).

Fritz Reuter: „Huttens letzte Tage", Kantate (Sinfoniekonzert, Leipzig).

A. Casella: „Concerto romano" (reichsdeutsche Uraufführung) f. Orgel u. Orch. (Baden-Baden).

Kurt Thomas: „Der 90. Psalm" (Hamburg, unter A. Sittard).

Günther Raphael: „Sinfonie Nr. 2", E-dur (Duisburg, unter E. Jochum).

Carl Rorich: „Elfenreigen" f. Sopransolo und Orch. (Nürnberg).

Quirin Rische: Ouvertüre „Volk ohne Heimat" f. gr. Orch., und Jak. Heuken: „Neuromantische Lieder" f. Sopr. (Krefeld).

Hermann Wunsch: „Kleine Lustspielsuite" für Orch. (Leipzig).

Ludwig Weber: „Fröhlich soll mein Herze springen" f. gem. Chor (Münster).

E. W. Korngold: Suite für Klavierquartett (Wien).

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE.

I. INTERNATIONALES BRUCKNER-FEST IN MÜNCHEN.

Von Dr. Wilhelm Zentner, München.

München bedarf, um den Namen einer „Brucknerstadt" für sich in Anspruch nehmen zu können, keiner spitzfindigen Begründung. Derselbe Lebensodem, aus dem Anton Bruckners Schöpfertum seine unmittelbarsten Kräfte sog, weht ja auch hier: der Geist des süddeutschen Barock mit seiner Freude an Vielgestaltigkeit und quellender Fülle der Form, mit seiner eingeborenen Klangseligkeit, mit seiner Neigung zum Jenseitigen, für die aber die keineswegs asketischem Bannstrahl verfallene, sondern im Gegenteil warm ans Herz gepreßte Diesseitigkeit strahlendes Gleichnis bedeutet. Man steht hier in keinem offiziellen, vielmehr in einem höchst persönlichen Verhältnis zu Welt und Menschen und sogar — was der naiv gläubige Bruckner so schlicht und stark zu beweisen wußte — zu seinem Herrgott und Schöpfer.

So ist es kein Zufall gewesen, wenn Bruckners Kunst in München verhältnismäßig früh Wurzel schlagen konnte, wo andernorts noch leidenschaftliche Fehde um sie tobte. Jeder, der mit des Meisters Leben und der Geschichte seiner Werke einigermaßen vertraut ist, weiß, daß die Münchener Aufführung der E dur-Symphonie unter Hermann Levi im Jahre 1885 jene entscheidende Tat bedeutete, der die von diesem Datum ab langsam einsetzende Allgemeingeltung des ehemaligen Stiftsorganisten von St. Florian entkeimte. Im Jahre 1897 kam dann Ferdinand Löwe nach München, der, ein Schüler und Jünger des Meisters, es an wahrhaft apostolischem Eifer für die Ausbreitung des neuen musikalischen Evangeliums nicht fehlen ließ. Zwei Jahre später setzte sich Siegmund von Hausegger als Dirigent der Volkssymphoniekonzerte mit kaum minderer Überzeugungsglut für den stammesverwandten Komponisten ein, dem dann im Jahre 1905 München das erste, von Paul Marsop angeregte „Bruckner-Fest" widmete. Wenn in den folgenden Jahren Bruckners Werk den Münchnern immer unmittelbarer ans Herz wuchs, so war dies vor allem dem Wirken Felix Mottls und des im Jahre 1920 erneut nach München berufenen Siegmund von Hausegger zu danken.

Daß dieses von der Brucknergesellschaft mit klugem Bedacht nach München gelegte Fest für die bayerische Hauptstadt keine leere Repräsentationspflicht, sondern eine Herzensangelegenheit bedeutete, das konnte schon die überaus rege Beteiligung bezeugen, die in unseren Tagen schleichender Konzertnot endlich einmal wieder den lang entbehrten Anblick überfüllter Häuser bescherte. Die Vortragsfolge hatte in der Erkenntnis, daß aus der Musica sacra die Grundsteine gebrochen sind, die dann die Fundamente zu dem gewaltigen Bau der Symphonien bilden, neben den Symphoniker den Kirchen-

musiker Bruckner gestellt. Es war ein Verdienst von Kapellmeister Joseph Ruzek und des von ihm geleiteten Chorvereins St. Rupert, daß er, als Spende der Münchener Brucknergemeinde zur Pflege geistlicher Musik, das in Deutschland nur selten gehörte „Requiem" in d moll vermittelte. Noch liegt Bruckner hier in den Banden der Tradition, aber ein Moment ist bereits in diesem Frühwerk deutlich ausgeprägt: in seiner volkstümlichen Haltung spricht es zu allen und am lautesten zum gläubigen Herzen, dessen Empfinden sich mühelos Bruckners Tönen eint. So war mit dem Requiem eine Vorstufe zu dem erhabenen Gebäude der großen Messen in d moll und e moll gefügt. Vor allem die letztere ist vom Hauche der Einzigartigkeit umwittert; nie vielleicht hat sich Bruckner das Geheimnis und die durchschimmernde Gleichniskraft der Form klarer und überwältigender erschlossen als in dieser Schöpfung, die wie kaum eine zweite Zeugnis zu geben weiß von jener höheren Macht der Offenbarung, die im und durch den Künstler wirkt. Die Wiedergabe der Messen durch den Münchener Domchor und seine Bläser unter Domkapellmeister Ludwig Berberich wußte sich an der zeitlosen Größe dieser Schöpfungen zu höchster Schlichtheit und Eindringlichkeit zu steigern, deren reinster Zauber die wundervolle Wärme und Hingegebenheit des Vortrags war, die keine Absichtlichkeit konzertanter Wirkung mehr störte. Letztere mußte sich bei der Aufführung der f moll-Messe, die ihrer ganzen Anlage und Wesensart nach ausgesprochener dem Konzertsaal zudrängt, naturgemäß etwas deutlicher äußern, rechtfertigt aber doch nicht ganz die zuweilen etwas äußerliche Art, mit der Adolf Mennerich an der Spitze der Konzertgesellschaft für Chorgesang das Werk interpretierte. Es fehlte die innere Spannung, sodaß die Wirkung notgedrungen zerbröckeln mußte.

Freilich hatte es Mennerich, als verhältnismäßig junger, vom Erlebnis Bruckners vielleicht noch nicht völlig ergriffener Dirigent, auch nicht gerade leicht, neben zwei so ausgesprochenen Brucknerdirigenten wie Schalk und Hausegger zu bestehen, deren Brucknerdeutungen Ergebnisse unermüdlicher, einer zu letzter Reife gediehenen Lebensarbeit darstellen. Franz Schalk gab mit seiner Direktion der V. und VI. Symphonie einen Ur-Bruckner aus der Gemeinsamkeit des Blutes und damit einen so überragenden Eindruck, wie sie nur der Österreicher, der Schüler und Bewunderer des Meisters, beschwören konnte. Es war in der Tat etwas wie Magie in seiner Deutung; Magie auch, wie er die Münchener Philharmoniker zu einer die eigene Leistungsfähigkeit übergipfelnden Tat anspornte. Schalk hat das Geheimnis der Brucknerschen Klangmystik ergründet, um das sich andere Dirigenten vergeblich mühen. Alles wirkt hier groß, aber niemals massig, edel, doch nie pathetisch, männlich stark auch im Zarten. Das wundersam Irrationale der Brucknerschen Übergänge wird ihm offenbar, ihm erschließt sich der Grundriß aller Brucknerschen Architektur. Die domgleiche Weiträumigkeit derselben erheischt ja, will man sich darin nicht an Einzelheiten verlieren, einen besonders gestaltungssicheren Aufbau. Die Fähigkeit dazu besitzt Siegmund von Hausegger in nicht minderem Maße als der Wiener Schalk. Auch ihm, der die VIII. und IX. Symphonie dirigierte, bedeutet die Beschäftigung mit Bruckner Eintritt in ein heiliges Land, in dessen Bezirken es zu dienen, aber auch dienend zu herrschen gilt. Schalk findet vielleicht mehr mit der instinktiven Sicherheit seines musikblütigen Österreichertums, Hausegger eher auf den Pfaden eines nach Vergeistigung strebenden Spiritualismus zu diesem Ziele, das so auf verschiedenen, aber durchaus überzeugenden Wegen erreicht wird. Vor allem mit der Wiedergabe der VIII. Symphonie hatte Hausegger einen großen Tag. Es war, zieht man vor allem die technischen Hemmnisse seines Dirigierens und dessen schwere Art in Betracht, ein vollkommener Triumph des Geistes über die Materie, der zum Erhebendsten dieses an Erlebnissen reichen Festes zählte. Bruckners einziges Kammermusikwerk, das Quintett, wurde vom Münchener Streichquartett u. E. Wätzold mit vornehmer Klanglichkeit gespielt, wobei eine naheliegende orchestrale Klangverdickung glücklich vermieden ward. Über „Bruckners Sendung" sprach Hofrat Max von Millenkovich-Wien in herzlicher, mehr auf Plauderton gestimmter Weise; die pantheistische Wendung, die seine Ausführungen gegen Ende nahmen, schienen mir allerdings auf den strenggläubigen Katholiken Bruckner nicht ganz passen zu wollen.

Die ganze festliche Woche war ein einziges Bekenntnis zu Bruckner. Längst sind die Kämpfe um ihn und sein Werk verstummt, und so schien der tiefste Sinn dieser Veranstaltung weniger, für den Gefeierten streitbar gegen eine Macht von Widersachern zu Felde zu ziehen, sondern nach errungener Entscheidung einen Sieger zu feiern. Aber auch das bedeutet in einer Zeit, deren kollektivistisches Streben nach Entheldung und Entthronung jeder Größe trachtet und die am liebsten den Menschen zur Maschine sowie sein Tun zu den Funktionen einer solchen stempeln möchte, eine beherzigenswerte, das Banner des Geistes entfaltende Tat. So einte sich die Begeisterung die alle entflammte, unter dem stolzen Wort, das man als Wahlspruch über dieses schöne Fest setzen könnte: Anton Bruckner triumphator!

ZWEITER KONGRESS FÜR FARBE-TON-FORSCHUNG IN HAMBURG.

Von Bertha Witt, Hamburg.

Die Farb-Ton-Lehre, ein bekanntlich in der Musik schon seit langem aufgetauchtes Gebiet, das namentlich in Hamburg durch den Farbe-Ton-Forscher Prof. Anschütz einen besonders günstigen Boden gefunden hat, versammelte im Oktober eine Reihe ihrer Förderer, Forscher und Anhänger zu einem mehrtägigen Kongreß. Ein weites, fast unbegrenzt scheinendes Gebiet von beziehungsreichsten Ausmaßen wird hier durch eine wechselnde Reihe anregender Vorträge beleuchtet, die in der Erfassung gewisser wertvoller und interessanter Wechselbeziehungen unter einzelnen Künsten und Wissenschaften, gewisser Bindungen und einer möglichen, ja teilweise auch heute schon eingetretenen Auswirkung in gesteigertem Maße Aufschluß geben. Hier sammelt sich gleichsam das seither erfaßte Material eines weiten Fragenkomplexes zu einem übersichtlich zusammengefaßten Ergebnis, und es ist überraschend, zu welchem Umfang, welcher Fülle und welchen Auswirkungsmöglichkeiten dies Material bereits angewachsen scheint, seit man die Entdeckung einer einfachen Farbenbeziehung und Farbbestimmung der Töne und Klänge zu einem in immer weitere Grenzgebiete einbrechenden wissenschaftlichen Zweig erhob. Es ergibt sich dabei, daß die Musik, an sich immerhin Ausgangspunkt, wenn auch wohl das wesentlichste, so doch nicht ausschließliche Moment ist, das diesen Ergebnisaustausch beherrscht. Da sie aber im Rahmen eines Musikblattes naturgemäß vor allem berücksichtigt zu werden verlangt, so können hier auch die außerhalb des Rahmens der Musik stehenden Vorträge nur namentlich oder beziehungsweise berührt werden, um jedoch vor allem klarzulegen, daß man hier keineswegs ein vorläufig und einseitig abgegrenztes Problem vor sich hat. So sprach z. B. Edmund Hacault, Dresden, über eine „Neue Methode zur Erforschung der Photismen", Gen.-Dir. Petersen, Aachen, über „Das individuelle Bauelement der Photismen", Wilhelm Voß, Kiel, über „Taktilmotorische Elemente in den synoptischen Erscheinungen". So wurden Gebiete der Philosophie gestreift / P. v. Schiller, Budapest: Die Stellung der synästhetischen Erscheinungen in der Seelenstruktur / und praktisch, psychologisch wie medizinisch erweitert / Wellek, Wien: Das Laut-Sinn-Problem; Heinrich Hein: Farbenreihen und Systembildung; H. Mayer-Groß: Synästhesien und Meskelinrausch / um dann in ein besonders interessantes Gebiet überzugehen in dem Vortrag von Dr. Mahling, Berlin: „Das Farbe-Ton-Problem und die Anthroposophie". Er stellt der Untersuchung der Zusammenhänge zwischen Ton und Farbe das Problem der synästhetischen Erscheinungen, also der Wechselwirkung zwischen den einzelnen Sinnesbeziehungen als ein zweites scharf abgegrenzt gegenüber, um unter Einbeziehung der Erkenntnislehre der Anthroposophie zu dem Schluß zu kommen, daß diese Wissenschaft besonders geeignet sei, das in Frage stehende Problem in höherem Sinne mit lösen zu helfen.

Wesentlich erscheint dabei das In-den-Vordergrund-Stellen des bewußten Zusammengehens gleichzeitiger optischer und akustischer Vorstellungen, durch das wir dem eigentlichen Ton-Farbe-Problem bereits wesentlich näherkommen, das dann Ernst Barthel, Köln, absolut in den Vordergrund stellte durch seine aufschlußreichen Ausführungen über Gleichheit und Verschiedenheit, über einen naturwissenschaftlichen Zusammenhang und Ursprung von Farbe und Ton und über die Gewinnung einer der Musik entsprechenden Farbenoktave. Daß überdies auch die Versuche einer praktischen Nutzanwendung der Farb-Ton-Lehre nicht zum Stillstand gekommen sind, zeigt das neueste Farbenklavier, das Zdenek Pesànek, Prag, vorführte. Ob jedoch ein künstlerisch gangbarer Weg auf diese Weise gefunden werden kann, wie sie Pesànek in seinen entsprechenden Ausführungen als Absicht und Endvorstellung seiner Bestrebungen darlegte, sei dahingestellt; denn indem er, wenn auch in Abhängigkeit von der Farbe, das räumliche Erlebnis in den Vordergrund rückt, erstrebt er doch wohl bereits eine in entlegenere Bezirke führende Erweiterung des Gebiets. Diese Streifung der Zeit-Raum-Vorstellung mag aber anderseits auch auf das Gebiet hinweisen, das vorläufig wohl noch für die praktische Auswertung das nächstliegende in der in Frage stehenden Gesamthinsicht ist, — nämlich auf die Bühne, die denn auch gleich zu Anfang des Kongresses in den Mittelpunkt gestellt worden war. Daß in der optischen Wirkung der Bühne mit ihrer Verschmelzung von Wort und Ton, gemäß der von Wagner erstrebten höheren Umwertung eines zweiteiligen Kunstbegriffs, die Farbe ein Wesenselement ist, beruht schon auf früherer, bereits den Griechen geläufiger Erkenntnis, die das farbige Landschaftsbild in der bewunderungswürdigsten Weise als lebendig wirkenden Hintergrund für die Bühne ausnutzten, wie es vor allem noch heute die unvergleichliche Lage des antiken Theaters in Taormina zeigt. Mit Einbeziehung von Goethes Farbenlehre und seiner Erkenntnis der „sinnlich-sittlichen Wirkung der Farbe" behandelte Prof. Hans Wildermann, Breslau, die Auswertung von Farbe und Licht auf der Bühne, dem sich Alb.

Talhoff, München, und Torsten Hecht, Karlsruhe, in moderne Bühnen-Licht-Wirkungen behandelnden Ausführungen anschlossen. Allerdings bleibt bei derartigen Objekten — auch hier hat bereits Wagner bekanntlich in Bayreuth dem Problem der Licht- und Farbenwirkung besondere Aufmerksamkeit gewidmet — die Farbe doch ein von außen kommendes Element, ein optisches Hilfsmittel, entgegen der absoluten Musik, die eine Farbvorstellung aus sich selbst, also von innen heraus erzeugt. Hier sucht denn das Chromotophon des Barons v. Vietinghoff-Scheel, Graz, ein Flügel mit angebautem Farbenprojektions-Apparat, näher an das Gebiet heranzukommen, über dessen praktische Möglichkeiten man jedoch noch nichts sagen kann, da man leider anstelle der praktischen mit nur theoretischen Ausführungen vorliebnehmen mußte.

Um überhaupt von einem praktisch zusammenfaßbaren Ergebnis sprechen zu können, dazu ist auch wohl das ganze Gebiet zu vielseitig und noch zu neu. So begnügte auch Prof. Anschütz, Hamburg, der Leiter des Kongresses, sich mit der Feststellung, daß sich in den so vielfältigen Strömungen der Zeit in Kunst und Wissenschaft das Erwachen eines neuen synthetischen Geistgefühls bemerkbar mache, das nicht zuletzt für die Überwindung der Krisenerscheinungen der Zeit wesentlich werden könne, gemäß der Anregungen und Werte, die jeder geistige Zusammenschluß und Austausch zu zeitigen vermöge. Daß übrigens schon im Musikunterricht Versuche vorliegen, die Farbe als Hilfsmittel zur leichteren Faßbarmachung des Lehrstoffs zu verwenden und daß die erzielten Ergebnisse durchaus günstig sind, sei noch nebenbei erwähnt; Hans Päßler, Leipzig, erörterte ein solches System, das zur Erzielung eines idealen Tonbewußtseins im Elementarunterricht durch die Wechselwirkung von Klang und Farbe beitragen soll. Über die „Farbe und ihre Beziehungen zur Musik" als ein dem Musikwissenschaftler wohlvertrautes Gebiet sprach Wilh. Schmeer, Nürnberg. Als willkommene Unterbrechung des vielseitigen abstrakten Stoffes dienten einige musikalische Darbietungen, unter denen die von dem Hamburger Klavierpaar Hermanns gespielte Suite für 2 Klaviere „En noir et blanc" von Debussy sich unmittelbar in das Stoffgebiet einfügte und immerhin schon als Beispiel für die praktische Nutzanwendung einer künstlerischen Bindung von Farbe und Ton bewertet werden muß. Abschließend kann man sagen, daß die Tagung einen wesentlich erweiterten Überblick auf diesem Gebiet gebracht hat, um die Bedeutung seiner Zwischenstellung in einer Vielzahl von angenäherten Kreisen in Kunst und Wissenschaft, ob auch abschließende Ergebnisse noch in der Ferne liegen, eindrucksvoll nachzuweisen.

DREI JAHRZEHNTE DRESDNER VOLKSSINGAKADEMIE.

Von F. K.

In Dresden beging die Volksingakademie kürzlich die Feier ihres 30jährigen Jubiläums. Es lohnt, hierüber einige Worte zu schreiben; denn keineswegs hat das Bestehen dieser Vereinigung nur örtliche Bedeutung, sondern muß geradezu vom musikgeschichtlichen Standpunkt aus gewertet werden.

Um die Jahrhundertwende begann man vielfach, sich den Volksbildungsbestrebungen der Arbeiterschaft auf verschiedene Art zu widmen. Von der Kunst war die Arbeiterklasse eigentlich ausgeschlossen. Die bestehenden Männerchöre des Arbeiter-Sängerbundes widmeten sich vorwiegend den „Tendenz-Chören"; in den „Bierkonzerten" figurierten Komiker, und seichteste Ware wurde geboten. Die gemischten Chöre waren völlig belanglos. Ein Dresdner Arzt war es, der die Dresdner Volkssingakademie gemeinsam mit dem jungen Tonkünstler Johannes Reichert gründete: Ein großer, gemischter Chor aus Arbeiterkreisen, der — unter Ausschluß aller politischen und gesellschaftlichen Aufgaben — rein künstlerisch nach höchsten Zielen strebte und der schöne Konzerte lediglich für Arbeiterkreise zu billigsten Preisen veranstaltete, war in dieser Art etwas Neues. Die Idee wurde nicht nur von Vielen belächelt, sondern auch lange Zeit von rechts und links bekämpft. Rechts traute man den idealen Zielen und der Möglichkeit ihrer Durchführung nicht, witterte wohl auch eine Art „Schmutzkonkurrenz"; links machte die „Tendenzlosigkeit" recht böses Blut. Nun — diese Schwierigkeiten sind nach heftigen Kämpfen längst überwunden, die V. S. A. hat geradezu „Schule gemacht"; es entstanden anderwärts Vereine nach dem Muster der Dresdner V. S. A. Und wenn man die Konzertprogramme des 1. großen Arbeiter-Sängerfestes in Hannover und die Würdigung der Leistungen durch die Presse aller Richtungen sich ansah, so mußte man einen großen Sieg der ernsten Kunstbestrebungen der deutschen Arbeiterschaft buchen. Schade, daß sich die Dresdner V. S. A. aus finanziellen Gründen nicht mit einem Sonderkonzert beteiligen konnte (sie war nach dem Kriege dem deutschen Arbeitersängerbund beigetreten).

Der Dresdner Verein wuchs bis zum Kriege auf etwa 400 aktive und gegen 2000 passive Mitglie-

der. Der Krieg und die Nachkriegsjahre, beſonders die jetzigen wirtſchaftlichen Verhältniſſe haben viele Schwierigkeiten gebracht. Die Leiſtungsfähigkeit des jetzt etwa 250 ſingende Mitglieder zählenden Chores iſt aber trotzdem nicht zurückgegangen, ſondern eher gewachſen. Es iſt nur zu hoffen, daß der Verein, deſſen Vorſtand und muſikaliſcher Leiter noch dieſelben ſind (Reichert wurde nur während des Krieges einige Jahre durch Kurt Striegler erſetzt), die ſehr bedenklichen finanziellen Schwierigkeiten überwindet. Denn die aufopfernde Kunſtfreudigkeit der Mitglieder iſt heute, wo man ſich des Wertes der Vereinigung noch mehr bewußt iſt, als vor 30 Jahren, bewundernswert. Daß der Verein, der nie irgendwelche „Subventionen" genoſſen hat, nur durch ſeine Ideale zuſammengehalten wird, erhellt ſchon daraus, daß es keine geſellſchaftlichen Veranſtaltungen gibt. Die Proben finden bei Stuhlreihen ſtatt, auch nach der Probe gibt es kein „gemütliches Beiſammenſein". Über die Diſziplin wacht mit möglichſt liebenswürdiger Strenge der Dirigent, was in den früheren Jahren oftmals nicht ganz ohne Temperamentsausbrüche und zerbrochene Dirigierſtäbe abgegangen ſein ſoll.

Außer den Chorkonzerten fanden für die Mitglieder auch Sinfoniekonzerte ſtatt. (Reichert hat vor vielen Chordirigenten ſeine jahrelange Tätigkeit als Orcheſterleiter voraus), ferner Kammermuſik-, Klavier-, Liederabende; außerdem viele aufklärende Vorträge uſw. Gerade in dieſen Punkten forderte die Zeit nach dem Kriege leider Einſchränkungen. Viel benützt wird die ſeit langem beſtehende Bibliothek des Vereines. Vor dem Kriege beſtand ſogar eine eigene Zeitung mit wertvollen Beiträgen. Auch Jugendkonzerte wurden veranſtaltet, und ſo manches der jetzigen Mitglieder hat ſeine erſten Kunſteindrücke in dieſen Jugendkonzerten erhalten. Seit kurzem beſteht ein Kinderchor unter Leitung des 2. Dirigenten Hans Richter-Haaſer.

Die wertvollſte Unterſtützung fand der Verein durch die Künſtlerſchaft; insbeſondere war es der Intendant der Kgl. Hoftheater, Graf Seebach, dem die Mitwirkung ſo vieler erſter Kräfte der Oper zu verdanken war. Die Reihe der mitwirkenden Soliſten begann im 1. Chorkonzert (Haydns „Jahreszeiten") im April 1901 mit Erika Wedekind, Rudolf Jäger und Friedrich Plaſchke. Es würde natürlich zu weit führen, all die Namen der hervorragenden Vokal- und Inſtrumentalſoliſten aufzuführen. Doch ſei in kurzem auszugsweiſe angegeben, welche Chorwerke mit Orcheſter von der V. S. A. geboten wurden: Bach: Kantate „Nun iſt das Heil" (3mal), „Phöbus und Pan" (2mal), „Johannespaſſion" (2mal); Beethoven: „Ruinen von Athen" (2), „Meeresſtille und glückliche Fahrt' (4), „Chorfantaſie" (6), „Missa solemnis" (5), C-dur-Meſſe, „Neunte Sinfonie" (ca. 25mal, zum Teil unter fremden Dirigenten); Brahms: „Schickſalslied" (7), „Deutſches Requiem" (7); Bruch: „Lied von der Glocke" (5); Bruckner: „150. Pſalm", F-moll-Meſſe; Draeſeke: „Fauſtſzene"; Goetz: „Nänie" (3); Goldmark: „Frühlingshymne" (2); Haydn: „Jahreszeiten" (5), „Schöpfung" (5); Händel: „Samſon" (5), „Belſazar" (2), „Acis und Galathea" (2), „Frohſinn und Schwermut"; Kaun: „Mutter Erde" (3); Kloſe: „Wallfahrt nach Kevlar" (2); Liſzt: „Promotheuschöre" (2), „13. Pſalm" (4), „Fauſtſinfonie" (2); Mahler: „8. Sinfonie" (5); Mendelsſohn: „Loreley"-Chöre (3), „Walpurgisnacht (2), „Paulus" (1); Mozart: „Requiem" (3); Hans Pfitzner: „Der Blumen Rache"; Joh. Reichert: „Traum-Sommernacht" (3), Rhapſodie „Die Tonkunſt" nach Herder (2); Schreker: „116. Pſalm" (2); Schubert: „Mirjams Siegesgeſang" und andere Chöre, (Schubertfeier); Georg Schumann: „Totenklage" (5), „Tränenkrüglein" (5); Robert Schumann: „Paradies und Peri" (3); „Fauſt"-Szenen (3), „Manfred" (4); Richard Strauß: „Taillefer" (2), „Wanderers Sturmlied" (8); Telemann: „Tageszeiten" (2); Wagner: Chöre aus „Rienzi", „Holländer", „Tannhäuſer", „Lohengrin", „Meiſterſinger", (vielfach wiederholt); Hugo Wolf: Frühlingschor aus „Manuel Venegas" (3), „Feuerreiter" (8), „Chriſtnacht" (2), „Elfenreigen" (2); Weber: „Prezioſachöre" (4). Man beachte hierbei, daß es ſich durchwegs um deutſche Komponiſten handelt! Außerdem a cappella-Chöre von Laſſus, Hasler, Friederici, Gaſtoldi, Caldara (16ſtimmiges Crucifixus), Bach, Haydn, Mozart, Schubert, Mendelsſohn, Brahms, Cornelius, Dräſeke („Heinzelmännchen"), Reger, Othegraven, Reichert, Striegler, Rudolf Ochs uſw., ſowie viele Volkslied-Bearbeitungen.

Bemerkenswert waren auch auswärtige Konzerte, unter denen Bruchs „Glocke" 1904 in Leipzig und Beethovens „Missa solemnis" 1914 in Berlin beſonders großes Aufſehen erregten.

Im Ganzen jedenfalls eine Arbeit, die ſchon an und für ſich bedeutungsvoll iſt, aber ganz beſonders gewertet werden muß, da hier ein Chor aus gänzlich ungeſchulten Kräften herangebildet wurde. Ludwig Hartmann, der damals maßgebende Dresdener Kritiker, behauptete einmal gelegentlich der „9. Sinfonie", daß es die herrlichſte Chorleiſtung geweſen ſei, die er in Dresden je gehört habe.

Das Jubiläumskonzert brachte Brahms „Schickſalslied", Richard Strauß „Wanderers

Sturmlied", Hugo Wolf „Feuerreiter", Reichert „Traum-Sommernacht", Beethoven „Chorfantasie". Der langjährige, so überaus verdienstvolle, mustergültig auf gesangliche Kultur hinarbeitende Dirigent Johannes Reichert wurde natürlich überaus herzlich gefeiert.

Für die Kunstbestrebungen des „Volkes" aber kommt der Dresdner V. S. A. und ihrem Dirigenten eine ähnliche geschichtliche Stellung zu, wie etwa ein Jahrhundert früher der Berliner Singakademie unter Fasch, die eine neue Ära des Konzertwesens inbezug auf die Pflege des Chorgesanges einleitete.

KONZERT UND OPER.

LEIPZIG. Motette in der Thomaskirche.

Freitag, 10. Okt.: M. Reger: Kyrie und Gloria aus der Orgelmesse op. 59. — Arnold Mendelssohn: Das Gebet des Herrn f. 3 Chöre a cap. (Uraufführung).

Freitag, 17. Okt.: J. S. Bach: Präludium und Fuge h-moll. — J. S. Bach: „Singet dem Herrn", Mot. f. 2 Ch.

Freitag, 24. Okt.: Hans Gál: Toccata op. 29. — Arn. Mendelssohn: Das Gebet des Herrn f. 3 Ch. a cap.

LEIPZIG. Das erste der vom Mitteldeutschen Rundfunk übernommenen Leipziger Sinfonie-Konzerte — es blieb im letzten Heft versehentlich unbesprochen — zeigte die Alberthalle bis auf den letzten Platz besetzt, hatte also festlichen Charakter. Ungeschickterweise fuhr GMD. Schuricht, der treffliche Dirigent, gleich mit zwei Werken schwersten Kalibers auf, dem Brahms'schen d-moll-Konzert und Bruckners V., diesem zwischen Apathie, Erdenluft und grandiosen Exstasen hin- und herschwankenden Werk voll himmlischer und unhimmlischer Längen. Trotz dem überwältigenden Bläserschluß dürfte es, fürchte ich, mehr „zerschlagene" Sinne als „erhobene" Herzen gegeben haben. Für Brahms hatte man Elly Ney verpflichtet, die indessen die hiefür nötige gesammelte Kraft vermissen ließ. Auch klang der Flügel nicht einwandfrei. Das zweite Konzert (Respighi) s. voriges Heft. Im dritten Konzert brachte Schuricht Mahlers „Sechste". Das gegen früher beträchtlich vergrößerte Orchester hatte einen Ehrentag, so daß eine imponierende Aufführung zustande kam. Das Werk selbst wird ebensoviel Gegner wie Freunde haben. Ich bekenne mich zu den ersteren. Für mich hat diese Sinfonie etwas Wahnwitziges in ihren vergeblichen prometheischen Anstrengungen. Ein mißglückter Prometheus, ein ungesegneter Jakob — beides tragische Gestalten, beide jedoch für mich abstoßend, wenn sie ihren Dualismus mit jener brutalen, subjektiven Aufdringlichkeit kundgeben, wie es in dieser Sinfonie geschieht. — Im vierten Konzert, das Dr. Szendrei leitete, gabs verschiedene Uraufführungen. So eine kleine Lustspielsuite op. 37 von Hermann Wunsch, saubere und kurzweilige Grotesken in Puppentheatermanier, ohne jedoch im Sinne des Vorwurfs — Heldische Fabel, Rührszene, Happy End — immer zu überzeugen. Als bedeutsames Experiment erwies sich Fritz Reuters Solo-Kantate „Huttens letzte Tage", die den tollkühnen Versuch unternimmt, den gedanken- und gefühlsschweren Inhalt von über 200 Versen aus C. F. Meyers berühmter Dichtung in einer gegenständlichen und ausdrucksstarken, etwa zwischen Rezitativ und Arioso stehenden Deklamation zu verdichten. Es kommt denn auch zu einigen Partien — z. B. „Die Beichte" — von geschlossener, innerlich andringender Kraft, wie auch Reuter den Leidenston trifft. Als Ganzes aber leidet das Werk unter dem durchgehend gleichen Versrhythmus, den der Komponist im Lesetempo abwickelt. Da das Orchester vorwiegend nur melodramartig untermalt, ziehen Gedanken, Bilder und Situationen, mit wechselndem Glück charakteristisch in Filmgeschwindigkeit vorüber. Zu wirklicher Vollmusik kommt es auf diese Art selten und der Hörer wird mehr angeregt als befriedigt. Als ausgezeichneter Gestalter der Baritonpartie ist Karl Kamann zu nennen. Man hörte noch die Erstaufführung von Mjaskowskys 6. Sinfonie in es-moll, einem dumpf brütenden Asiatenwerk, das mit einem, von den Michaelschen Chören ausgeführten russischen Grabgesang endigt und lediglich als russische Angelegenheit zu werten ist.

Einen gutbesuchten, mit lebhaftem Beifall aufgenommenen Bach-Abend veranstaltete Günther Ramin. Das ad hoc zusammengestellte Kammerorchester vom eigenen Cembalo aus dirigierend, brachte er ein d-moll-Konzert von Ph. E. Bach und das 5. Brandenburgische Konzert zu einer von feurigem Musikantengeist beseelten Wiedergabe. Fesselnd der allerlei Elemente enthaltende Ph. E. Bach. Der Schlußsatz hat einen geradezu Beethovenschen Kopf. Dazwischen gabs die Goldberg-Variationen, die mir aber auf dem Klavier lieber sind. Man wünscht, daß Ramin derartige Konzerte fortsetzt. Ein zwischen Cem-

balo und Orchester gelegentlich zutage getretenes Mißverhältnis dürfte sich bald beheben.

Wilhelm Weismann.

LEIPZIG. In den Gewandhauskonzerten gehts ein bißchen langweilig zu, weil allzusehr die „klassische" Linie eingehalten wird, diese aber doch nicht in jener Vollkommenheit in Erscheinung tritt, die ihre derart starke Pflege rechtfertigen läßt. Im 4. Konzert stieß man bereits auf das dritte große Werk von Brahms, die 3. Sinfonie (vorher die 1. und das 2. Klavierkonzert), was dann doch zuviel ist. Es geht nicht anders, als daß sowohl Beethoven wie Brahms entlastet werden, sonst gelangen wir wieder, soweit es nicht bereits der Fall ist, zum früheren „faulen Klassikerkult". Eigentlich müßte sogar in jedem Konzert den Hörern Gelegenheit gegeben werden, zu einem ihnen unbekannten Werk Stellung zu nehmen, das nun durchaus nicht nur der gegenwärtigen Produktion entnommen zu werden braucht. Denn die Sache liegt so: das Urteil über bedeutsame Werke gerade so um 1900 und selbstverständlich auch früher muß „revidiert" werden, der damalige Geschmack ist keineswegs maßgebend; manches, was damals nur so „gnädig" aufgenommen wurde, kann heute unmittelbar packen. Zu den Aufgaben des Dirigenten gehörte unbedingt, systematisch frühere Konzertprogramme durchzugehen, zu obigem Doppelzweck, nämlich auch der Entlastung der „Klassiker".

Ein wichtiges Wort denn auch über den Dirigenten der 3. Sinfonie von Brahms, auch des 2. Klavierkonzerts von Beethoven, Eugen Jochum. Was war denn dies? Mit einem Wort, ein ganz mißverständlicher und mißverstandener Furtwängler, voll Willkür im Tempo, weichlich nachgebend jeder Wendung in der seelischen Entwicklung der Sätze, mithin die sinfonische Linie auflösend in lauter gefühlvolle, stark auf schönen Klang gestellte Einzelheiten. So gehts wirklich nicht, abgesehen davon, daß nicht einmal alle Haupttempi sicher ergriffen wurden (statt Poco allegretto höchstens ein Andante). Lernt der begabte junge Dirigent sein Gefühlsathletentum nicht mit einer ganz tüchtigen Dosis nüchternen, auf Form gestellten Sachlichkeit vereinigen, so gibts einmal keine gute, gesunde Frucht. Auch das Zusammenspiel mit Fr. Lamond war nicht ideal, woran auch der berühmte Pianist, der im Spielen von Konzerten nicht besonders exzelliert, einige Schuld trug. Blieb an diesem unerfreulichen Abend noch die hübsch vorgetragene B-dur-Sinfonie des Londoner Bach.

Auch B. Walter stand, natürlich nach ganz anderer Seite hin, als Klassiker-Dirigent nicht immer auf der Höhe. Das Beste war noch die „Pastorale". In der Jupiter-Sinfonie kam's im letzten Satz sogar zu Unebenheiten und Unklarheiten; wunderschön aber der zweite Satz. Und in Beethovens erster Sinfonie, auch der Egmont-Ouvertüre — gleich der erste Ton stand nicht — vermißte man immer wieder jene letzte Intensität, jene innere Frische am Musizieren, die sich auch in technischer Hinsicht unmittelbar auf die Musiker überträgt; die Leistung ist gut, aber noch ziemlich lange nicht das Letzte. Schon beinahe ans Schlappe grenzend, verfuhr letzthin aber F. Busch in einem Nachtkonzert des Mitteldeutschen Senders mit der Dresdner Staatskapelle. Was funktechnisch abzuziehen ist, weiß ich sehr wohl, zumal bei einer so guten Übertragung. Man stand eben weiter nichts als einer gewöhnlichen Kapellmeisterleistung gegenüber und ich nehme jede Wette an, daß eine Dresdener Staatskapelle nach einer Verständigungsprobe die Oberon-Ouvertüre und Beethovens Zweite, gerade wenn ihre Ehre im Spiele steht, nicht nur etwas besser spielt, sondern so, daß man seine helle Freude hat, weil man alle Vorschriften der Komponisten nicht völlig relativiert wie bei Busch ausgeführt findet, sondern in aller Frische und Sorgfalt. Gerade in der Dresdner Kapelle steckte früher — und hierin stand sie einzig in Deutschland da — eine ganz außerordentliche, dabei ins kammermusikalisch Feine gehende Spielfreude. Diese zu pflegen, ist Sache der Dirigenten, und ich erzähle da gleich noch ein anderes Beispiel. Hörte ich da an einem Sonntag aus Dessau, also ebenfalls im Rundfunk, den mir ganz unbekannten GMD. Rother einen Mozart derart federnd und zugleich sehnig spielen, daß wieder einmal Bülows Wort hell aufleuchtete, es gebe keine schlechten Orchester, nur schlechte Dirigenten. Welches Wort wir für unsere Fälle dahin gewendet wissen möchten, gut ausgeruhte Dirigenten, denen das Leiten gerade klassischer Werke jedesmal selbst am meisten Freude macht und die nun mit ganzer Seele dabei sind. Man könnte es als Zuhörer eigentlich verlangen, statt dessen soll man sich stellen, als merkte man dieses kapitalistische Musizieren nicht, weshalb auch die heute gewaltig überschätzten Herren fortwährend als junge Götter zu loben seien.

Als Neuheiten hörten wir (unter Walter) die von M. Ravel instrumentierten oder richtiger, verinstrumentierten Klavierstücke: „Bilder einer Ausstellung" von Mussorgsky, die aber, trotz aller Mißverständnisse einen modernen Orchesterklang brachten, weiterhin, und zwar als Uraufführung, die erste Sinfonie (op. 37) von B. Sekles und vor allem „Das dunkle Reich' von H. Pfitzner. Sinfonie-Befund: Die Transfusion mit Niggerblut ist, zumindest bei dem Erfinder dieser Tabletten, eben B. Sekles, nicht geglückt, im Gegenteil scheint sogar Gegen-

wirkung eingetreten zu sein. Viel, sehr viel Kunst, aber sehr, sehr wenig Blut. Würde dies gern an einem längeren Gutachten darzulegen suchen, aber was soll's? Auch Ärzte haben's nicht gern, wenn die Ergebnisse einer verfehlten Operation breit und lang belichtet werden. Also, weißes Tuch darüber, das vom Publikum sanft gestrichen wurde. Ganz anders hinsichtlich Pfitzners „Dunklem Reich", obgleich dieses sich ja gerade mit dem Tod beschäftigt. Hier sind, wenn auch nicht gleichmäßig, Töne, die vom Leben kommen, es spricht ein Mann, der dem Tod als Mensch und Künstler ins Auge geschaut, den zugleich der Erde Jammer schwer genug gepackt hat. Pfitzners Hand lastet schwer, um so mehr wird man von den Tönen beglückt, aus denen eine sogar starke Lebensfreude spricht. Wären's nur noch etwas mehr! Das lag aber nicht in der Absicht des Komponisten, der im Gegenteil Goethe in einer schweren Stunde folgte und sich von ihm den Rat geben ließ: Habe die Sonne nicht zu lieb und nicht die Sterne; komm, folge mir ins dunkle Reich hinab! Ob unsre lebenshungrige Zeit folgen wird! Stark ist ja nur, der auch den Tod zu schauen wagt. Unbedingt gehört das Werk, das seine wenigst überzeugende Partie im Gretchen-Abschnitt hat — was könnte hier ein einfach-schlichter Ton bedeuten —, zu den bedeutsamsten Werken unsrer Todes-Literatur, erschließt sich aber gar nicht so ohne weiteres. Da an einer anderen Stelle dieses Heftes ausführlicher auf das Werk eingegangen wird, mögen die paar Bemerkungen genügen. Die Aufführung des einen starken Eindruck hinterlassenden Werks unter B. Walter war ganz vorzüglich, gerade auch im Chorteil. Die ausgezeichneten Solisten waren Mia Peltenburg und Alfred Paulus. Vorher gab es noch herrliche Bruchstücke aus Pfitzners „Rose" sowie das zu blasse „Lethe".

Es war ein guter Gedanke gewesen, der Sinfonie von Sekles etwas derart unbekümmert Frisches und Naives wie S. Wagners Ouvertüre zum „Bärenhäuter" voranzustellen. Der Unterschied zwischen sorgloser Natur und destillierter Kunst konnte kaum handgreiflicher gezeigt werden. Wagners Erstlings-Komponieren mutet an wie viele Gedichte aus „Des Knaben Wunderhorn", naiv gegenständlich, ohne geistige Vertiefung, aber, trotz allem, geradezu herzig. Solist des Abends war der zweite Kapellmeister C. Münch mit dem schönpoetischen Violinkonzert von H. Goetz, bei großem Erfolg. Das Konzert erfordert aber sowohl anderen Ton als ein weit schöneres Instrument. Im Gewandhaus erwartet man anderes. Busch spielte, nicht ganz auf seiner Höhe, Mozarts G-dur-Konzert, das denn doch etwas zu leicht fürs „Große Konzert" wiegt.

Einen neuen „Lohengrin" kann man hier genießen, dessentwegen es sich lohnt, extra nach Leipzig zu reisen. Würde ein Preisausschreiben für den mißverstandensten Wagner erlassen, der Oberspielleiter Brügmann gewänne — trotz Berlins Krolloper — sicherlich. Glücklicherweise reißt man auch hier, wo das Theaterpublikum seiner ganzen Zusammensetzung nach immer bescheidener wird, seine Witze, zunächst einmal besonders über den schwanlosen „Lohengrin". Die zweite, von uns besuchte Aufführung zeigte — am Sonntag bei erheblichen Lücken — ein derartiges „désintéressement", daß, nach Fallen des letzten Vorhangs, die Besucher fast ohne weiteres auseinandergingen, beim „Lohengrin" wirklich ein Kunststück. Von den plumpen Inszenierungsverstößen abgesehen, die aufzuzählen zu billig, der Raum an dieser Stelle aber zu teuer ist, bestand das Mißverständnis im besonderen darin, daß die ganzen Darsteller alles derart ins Publikum singen, daß dieses geradezu als mithandelnd aufgefaßt werden muß und Zwiegespräche entstehen — da denn doch nicht alle Sänger ohne weiteres an die Rampe hüpfen können —, daß ein Dutzend Karikaturenzeichner nur so zu tun bekämen. Die Mannen stehen so kompakt wie ein Gesangverein, einmal, als der Heerrufer sich mitten unter sie begab, erwartete ich, daß er nun auch dirigieren werde. Musikalisch — unter Brecher — zwar viel Sorgfalt, aber ein derartiges Hinarbeiten auf's knallig Überstarke, daß man an dem „blechgepanzerten Lohengrin" des letzten Jahrhunderts erinnert wurde.

A. H.

DRESDEN. Vesper in der Kreuzkirche.

Sonnabend, 23. Aug. (Zum Andenken an Chr. Theod. Weinlig): Laudate Dominum für 2 Chöre. — J. S. Bach: Passacaglia. — H. Schütz: Der 6. Psalm f. 2 Chöre. — H. Schütz: Zwei Duette für Knabenstimmen u. Cembalo. — M. Prätorius: Motette f. 2 Chöre. — M. Melchior Vulpius: „Hinunter ist der Sonne Schein" f. Ch. u. obl. Violine in Bearbeitung von Mauersberger.

Sonnabend, 30. Aug.: M. Reger: Orgelfantasie über „Wachet auf". — Kurt Thomas: 137. Psalm f. 2 Ch. — H. Kaminski: 130. Psalm f. 4st. gem. Ch. a cap.

Sonnabend, 6. Sept.: J. S. Bach: Toccata E-dur. — J. S. Bach: „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf" f. 2 Ch. — A. Hammerschmidt: „Schaffe in mir, Gott, ein reines Herz", Mot. f. 6st. gem. Ch. — „Es ist so still geworden" in Bearbeitung als Wechselgesang von R. Mauersberger.

Sonnabend, 13. Sept.: Karl Hasse: Fantasie u. Fuge d-moll. — Bodo Wolf: Mot. f. gem. Chor a cap. op. 32. — Max Reger: „Meinen Jesum laß ich nicht", Choralkantate für Solosopran, gem. Ch., Solovioline, Solobratsche u. Orgel.

Sonnabend, 20. Sept.: Georg Schumann: Passacaglia u. Finale über BACH. — Bruckner: Vier Motetten. — William Dayas: Adagio aus op. 7 f. Org.

Sonnabend, 4. Okt. (Aus Anlaß der Reichsverbandstagung): Jos. Wagner: Choralbearbeitung f. Org. „Aus tiefer Not". — Kurt Thomas: 137. Psalm f. 2 Ch. — Bodo Wolf: Mot. f. gem. Ch. a cap. — Max Reger: „Meinen Jesum laß ich nicht", Choralkantate.

Sonnabend, 18. Okt. (Aus Anlaß des Ephoral-Kirchenchor-Verbandsfestes): Don Jiminez de Antequera: Batalla de 6to Tono f. Org. — H. Schütz: „Das ist je gewißlich wahr", Mot. f. 6st. Ch. — H. Schütz: „Das Gleichnis vom Pharisäer und Zöllner" f. Soli, Ch. u. Cemb. — H. Schütz: Duett f. Knabenstimmen u. Cemb. — H. Schütz: Psalm 98 „Singet dem Herrn" f. 2. Ch.

Sonnabend 25. Okt.: John Sundberg: Passacaglia es-moll. — K. Thomas: Gloria aus der Messe in a-moll. — K. Thomas: Sanctus und Agnus Dei aus der Messe in a-moll.

DRESDEN. (Uraufführungen in der Staatsoper: „Spiel oder Ernst?" von E. N. v. Reznicek, „Lord Spleen" von Mark Lothar.) Fritz Busch hatte für Dresden Lothars „Lord Spleen" zur Uraufführung angenommen. Da diese zweiaktige Oper nur etwas über eine Stunde Zeit beansprucht, fehlte zur Abendfüllung noch ein Werk. Der Zufall führte ihm, währenddem schon an „Lord Spleen" probiert wurde, einen Einakter des „Donna Diana"-Komponisten Reznicek im Manuskript in die Hand, der mit seiner komischen Ader und seiner Spielzeit von fünfzig Minuten die rechte Ergänzung schien. Nach der Uraufführung beider Werke kann mitgeteilt werden, daß Reznicek, der erst als Notnagel Benutzte, den größeren Erfolg erzielte. Der Textdichter Knudsen ersann die kleine, nette Handlung: Auf einer kleinen Opernbühne wird Rossinis „Othello" gegeben. Der Sänger des Othello bekommt von der Kritik den Tadel, daß er die Eifersucht nicht überzeugend darzustellen vermöchte. Der alte Korrepetitor Peulemann fädelt eine Intrigue ein: Der Sänger soll im Leben die wirkliche Eifersucht kennen lernen, damit er sie auf der Bühne echter darstellen kann. — Amüsant folgen sich die Szenen, und Reznicek, der natürlich Rossinische Melodien hier berechtigt verwenden kann, — was der Wirkung nicht geschadet hat —, hat als eigener Musiker die lockeren, lustigen Geister von „Donna Diana" noch nicht ganz vergessen. Allerdings die ursprüngliche Kraft ist nicht mehr da, aber es klingt alles recht gut und charakteristisch. Eine kurze Walzerstelle ist der Höhepunkt der Oper. Lorenz als Othello, Angela Kolniak (Desdemona), Schöffler (Peulemann) und Bader (Brabantio) führten das von Staegemann inszenierte Werkchen zu einem herzlichen Erfolg. — Größere Ansprüche stellte Lothars „Lord Spleen", die Geschichte vom lärmscheuen Mann, die nach Ben Jonson frei bearbeitet wurde von Hugo F. Koenigsgarten. Lothar hat mit der dilettantisch experimentierenden Moderne nichts zu tun. Er kann mit seinen 28 Jahren besonders orchestertechnisch sehr viel. Mraczek war sein Lehrer der Instrumentierung. Die Disposition der Orchestermittel beherrscht er ausgezeichnet. Es muß das nur leider die fehlende Originalität der zwingenden thematischen Erfindung etwas ersetzen. Es sind erfolgreiche Vorbilder gut benutzt, das fortwährend geschäftige Wesen der Musik paßt auch trefflich zur Handlung. In die Zukunft weisend ist es aber nicht. Die Ouvertüre mit ihrem zwischen Zwei- und Dreizeitigkeit wechselnden Hauptthema errang sich sogar Sonderbeifall, aber der Endbeifall des Premièrenpublikums hatte doch nur den Grad besonderer Achtung vor dem technischen Können des Komponisten und vor der geradezu glänzenden Aufführung, die der moderne Schauspielregisseur Gielen inszeniert hatte. Vielleicht urteilt das Publikum der folgenden Vorstellungen günstiger. Vielleicht hat das Publikum aber auch die Stoffe „aus der Zeit für die Zeit" mit ihren revueartigen „Jonny spielt auf"-Schlußbildern schon wieder satt. Vielleicht liebt es in der Musik nunmehr die verschobenen Rhythmen, bei denen die Feststellung von „Schwer" und „Leicht" erschwert ist, nicht mehr so, sondern will lieber festeren Boden unter den Füßen haben. — Taucher als lärmscheuer und zuletzt vom Lärm sämtlicher Verkehrsmittel und anderer Dinge der Gegenwart überwältigter Lord, Burg als Verwandlungssänger und -Spieler ersten Ranges, Erna Berger als sehr koloraturgewandte Sopranistin, der junge Tenor Kremer sorgten in den Hauptrollen für viel Leben auf der Bühne. Fritz Busch und die Staatskapelle hatten dem Orchesterteil die größte Sorgfalt gewidmet. Die Inszenierung allein ist sehenswert. Dr. Kurt Kreiser.

i. V. für: Prof. O. Schmid.

DÜSSELDORF. (Uraufführung.) Manfred Gurlitts Oper „Soldaten" erlebte am Düsseldorfer Opernhaus ihre, wie es stolz hieß, „alleinige Uraufführung". Der Dichter des, dem Werk zugrundegelegten Dramas, Reinhold Lenz, kam als Hauslehrer der livländischen Herren von Kleist nach Straßburg, schloß sich dort dem Kreise Herders und Goethes an und wurde, wie diese, ein glühender Bewunderer Shakespeares, dessen Dramaturgie er in einer eigenen Schrift der antikisierenden Lessings gegenüberstellte. Er kam 1776 nach Weimar, wurde dort von Goethe als der „liebe Junge" aufgenommen, jedoch vom Herzog wegen „Impertinenz" des Landes verwiesen, mußte seine Hoffnung, Goethe den Lorbeer und die geliebte Friederike streitig zu machen, begraben, verfiel bald darauf in Geistesverwirrung und starb 1792 auf einem Gute bei Moskau. Seine beiden Schauspiele „Der Hofmeister" und „Die Soldaten" sind aus seinen Erlebnissen in Straßburg hervorgegangen und bekämpfen, wie später Beaumarchais' „Figaro" die Vorrechte des Adels. In den „Soldaten", die besser den Titel „Offiziere" tragen würden, gerät ein hübsches Bürgermädchen in die Fallstricke der Offiziere, verläßt seinen braven Bräutigam und sinkt, wie Wedekinds „Lulu" zur Straßendirne herab, als welche es später den eigenen Vater anspricht, von ihm beschimpft, aber schließlich als verlorene Tochter erkannt wird. Stolzius, der verlassene Liebhaber, hat sich indessen als Offiziersbursche anwerben lassen, um so den schlimmsten Verführer, den Franzosen Desportes, auffinden und strafen zu können: er reicht ihm im Becher Gift, leert das Glas jedoch auch selbst. Wie Büchners „Wozzek" (den Gurlitt ebenso wie Berg vertont hat), behandelt dieses Stück also ein Problem, welches heute kaum mehr lebendig ist. Außerdem will ein soziales „Problemstück" nicht recht zur Musik gehen. Mozarts „Figaro" ist darin eine glänzende Ausnahme. Lenz, dem in sich unklaren und, wie Goethe ihn nannte, „frazzenhaften" Geist gelingt zudem die formale Gliederung nicht: 24 Dreiminutenbilder ermüden auf die Dauer, umsomehr, als der Regisseur und der Bühnenbildner in Düsseldorf (Friedrich Schramm und Helmut Jürgens) schwerfälligen Realismus anstrebten und erst im letzten Drittel das rasch wechselbare Filmbild verwendeten, das zugleich dem symbolischen Grundgehalt des Ganzen entsprochen haben würde. Und Manfred Gurlitt verschärft die 24malige Teilung durch Anlage von 24 knappen Stimmungsbildern, die durch lange Vorhangpausen von einander getrennt werden und es nirgend zu sinfonischer Ausweitung und Vertiefung kommen lassen, abgesehen davon, daß er rein musikalisch von der atonalen Seitenwendung seines, in Krefeld gehörten Klavierkonzerts zur Tonalität zurückstrebend, bei einem zahmen Richard Strauß angelangt ist, gelegentlich aber doch noch unmotivierte Rückfälle ins Schönbergsche Gebiet begeht. So zerfällt das Ganze, und auch formal klare Teilstrecken wie die Bergsche Anwendung von Rondo, Variation usw. unterstreichen die Abgrenzung der Einzelteile mehr als zu binden. Unleugbar finden sich musikalisch feine Partien, so in der Abendessenszene bei Maries Eltern, in der, von einem interessanten Flötenmotiv getragenen Klage des verlassenen Bräutigams, in dem Marsch bei dessen Zwiegespräch mit dem Major, und auch manches Experiment ist geglückt wie das Pfeiflied und der Tenorchanson im Orchester der Offizierszene. Wohltuend berührt die Sparsamkeit der musikalischen Mittel im Gegensatz zum Bombast des Bergschen „Wozzek". Aber nirgend findet sich auch nur eine, aus dem Vollen schöpfende und dramatisch gesteigerte Gesamtszene, und die Führung der Singstimmen ist schönbergisch unsangbar. Die Aufführung, für die neben Schramm der Dirigent Jascha Horenstein verantwortlich zeichnete, interessierte darum fast nur aus dem Orchester heraus, denn kaum einer der Darsteller wußte zu fesseln. Es wurde ein Achtungserfolg für den anwesenden, zweifellos begabten und ernststrebenden Komponisten, dessen eigentliche Stärke in der Kammermusik zu liegen scheint, wie dies das, in Jena 1914 noch von Reger gelobte Klavierquintett bewies. H. U.

DÜSSELDORF. Die Saison hat begonnen. Das erste Konzert des Städtischen Musikvereins brachte gleich gewichtige Auftakte, zwei musikalische Neuheiten und den schweren Brucknerschen Koloß seiner achten Sinfonie, der, einer kindlich-gottbesessenen Seele entspielt, alle gegenwartsbittern geistig-seelischen Zwiespälte aus dem Ursinn aller Musik verklärt. Weisbach musizierte ihn hinreißend. Musikantentum springt auch aus dem neuen Klavierkonzert des Russen N. Lopatnikoff uns entgegen, das zur Uraufführung gelangte. Doch glüht dieses ungestüme, von vitalen Energien erfüllte slawische Gemüt nicht in so reiner Flamme. Es spannt über drei Sätze, also in traditioneller Form, einen musikalischen Gedankenstoff, der wesenhaft-thematisch dem Idiom des Klaviers abgerungen ist, vornehmlich von elastischer Rhythmik gepeitscht wird, ältere pianistische Formelemente nicht verschmäht und diese Vorzüge einer geistig beweglichen Tonsprache durch seine scharf gespannte Quartenharmonik so kleidet, daß sie dem Ohr kaum eingehen will. Sich sperrendes und spreizendes, dem persönlichen Zwang

zur absoluten Charakteristik verpflichtetes Wesen spukt nicht wenig umher. Am wenigsten in dem wirklich schnittigen, rokokohaft leicht hingewirbelten Schlußsatz. Kurz ein Opus von respektablem Können und vehementer Triebkraft. — Von dem neuen Wolfgang Fortner, seiner „Sweelinck-Suite", erhielt man durchweg angenehme, wenn auch keine bedeutenden Eindrücke. Eine Orchesterfarben-Etüde, ein Studienstück von gediegener Handwerklichkeit. — Schließlich stellt das Bresser-Quintett — eine Vereinigung unseres reduzierten Orchesters — das C-dur-Quartett seines Primgeigers als Uraufführung zur Debatte. Bresser musiziert sicher aus einem greifbaren Fundus, ringt aber noch schwer mit der Form, die sich, von einem kleinen, konzentrierten Marschsätzchen abgesehen, seiner Hand noch nicht fügen will. Sonst eine ehrliche Arbeit. Walter Frey sei als kluger und technisch zuverlässiger Deuter des getauften Klavierkonzerts nicht ungenannt. E. Suter.

MARBURG/LAHN. Trotz der nur durch ganz besondere Umsicht und Sparsamkeit haltbaren finanziellen Lage des Konzert-Vereins vermochten die Veranstaltungen des vergangenen Winters weniger durch große Zahl als durch qualitativen Hochstand dem hiesigen Musikleben die geistige Auswirkung zu verleihen, die unserer Stadt als Universitätsstadt entspricht. Die Meininger, schon seit Jahren hier ständiger Gast, bewiesen in zwei Konzerten ihre schon oft gerühmten Fähigkeiten und Vorzüge unter der Leitung von GMD. Heinz Bongartz; der erste Abend war der Moderne gewidmet: u. a. Reger, Romantische Suite; Jos. Haas, Sinfonische Suite „Tag und Nacht" (Sopransolo: Lotte Jacobi-München); der zweite gipfelte in Brahms' e-moll-Symphonie. — Am Karfreitag als eine erhebende, würdige Feierstunde Joh. Seb. Bachs „Matthäus-Passion", in ihren Chören äußerst sorgsam vorbereitet unter Univ.-Musikdirektor Prof. Dr. H. Stephani's Führung mit warmherziger Hingabe und voll Abgeklärtheit; als Evangelist Dr. Hans Hoffmann-Altona mit persönlich ausgeprägter Erfassung der dramatischen Akzente. — Ria Ginster zeigte sich in einem Liederabend als versierte Vortragskünstlerin. Lubka Kolessa feierte Triumphe mit der feinnervigen, aber warm erfühlten Art ihres Chopin-Spieles. Das Wendling-Quartett mit Prof. Dreisbach (Klarinette) gab vollendet Quintett-Literatur (Mozart-Reger); das Böhmische Streichquartett vermittelte stärkste Eindrücke mit Smetana-Dvořák. Gelegentlich eines Duett-Abends Jekelius-Lißmann warb Hans Erich Riebensahm-Berlin (Klavier) u. a. für Wolfgang Jakobi. Als Abschluß ein Sonatenabend Busch-Serkin (u. a. J. S. Bachs wieder aufgefundene G-dur-Sonate, Busonis e-moll-Sonate). Dr. Hering.

MÜNCHEN. Der Münchner Domchor unter Leitung von Prof. Ludwig Berberich brachte Gottfried Rüdingers neue a capella-Messe in c-moll für vierstimmig gemischten Chor zur Uraufführung. Mit sicherem Blick für die liturgische Eignung hat der Komponist hier ein Werk geschaffen, in dem der Chor die letzten klanglichen Möglichkeiten des a cappella-Gesanges zeigt. Neben der vornehmen, edlen, von Erfindung zeugenden Thematik fällt vor allem in dem Werk, dessen linearer Charakter vorherrschend ist, Rüdingers eminente kontrapunktische Technik auf. Dem Komponisten ist es gelungen, die Fäden der Musik von Heute mit denen von Gestern zu verknüpfen. Die Grundstimmung der Messe ist etwas herb mystisch und ernst. Durchwegs ist sie recht sangbar, verlangt aber besonders durch die polyphone Führung der Stimmen von dem ausführenden Chor doch eine ziemliche Gesangskultur.

Mehr aus dem Harmonischen, dabei gesund traditionell verhaftet, schafft Markus Koch, dessen Festmesse in E für Soli, gemischten Chor, Orchester und Orgel in der Michaelhofkirche Prof. Dr. Alfons Singer aufführte. Der Komponist zeigte in den einzelnen Sätzen Geschlossenheit und Größe. Er repräsentiert sich als ein gewandter Kirchenmusiker, der glücklich und musikalisch seine Themen verarbeitet. Neben lyrischen Episoden (Sanktus, Benediktus) ist es auch die Dramatik, die das Werk so interessant macht. Der Michaelhofkirchenchor war der Messe ein idealer Mittler. Friedr. Rein.

OBERSCHLESIEN. Der Konzertwinter zeigte in Oberschlesien stetig zunehmende Müdigkeit des Publikums. Alle Hochachtung vor den Konzertvereinigungen und Dirigenten, deren Idealismus nicht versagt, und die sich immer wieder aufs neue bereitfinden, das erlahmende Interesse des Publikums an der Musik zu beleben, ungeachtet der Opfer an Nerven, Zeit und Geld.

In Ratibor brachte die Singakademie mit der Liedertafel unter Studien-Rat Ottinger Händels „Salomo" in der Bearbeitung von Straube heraus. In Neiße gab das Städtische Orchester unter Weidinger regelmäßige Sinfoniekonzerte. In Kattowitz — jenseits der Grenzpfähle — gibt es eine treue Kunstgemeinde, die, schicksalsverbunden, freudig die Musikveranstaltungen des Meisterschen Gesangvereins unterstützt, der unter Prof. Lubrich diesen Winter Beethovens IX. Symphonie auf-

führte. Dasselbe Werk hörten wir auch in Hindenburg von der Liedertafel unter Kutsche. In Gleiwitz veranstaltete der Musikverein (Leitung: Stud.-Rat May) einen Komponistenabend mit Werken des schlesischen Meisters Herm. Buchal. U. a. gab es als Uraufführung ein Chorwerk „Mahomets Gesang". Der Gleiwitzer Lehrergesangverein (Leitung: Mus.-Dir. Kauf) brachte in seinem Programm neben Mahlers 2. Symphonie Händels „Samson". In Beuthen gab es ein verhältnismäßig reges Musikleben. Dazu verhalf zum großen Teil das künstlerisch sehr geförderte Städt. Orchester unter Leitung von Erich Peter. Dieses Orchester stellte sich aktiv in den Dienst der Musikerziehung durch regelmäßige Musikpädagogische Konzerte; es vermittelte ferner in drei Morgenfeiern zeitgenössische Musik. Bei diesen Konzerten wurde der Besuch mit jedem Male besser. In den Morgenfeiern hörte man u. a. Hindemith's „Sechs Variationen über Prinz Eugen", eine Suite aus der „Dreigroschen"-Oper und den Daniel Jazz von Grünberg. — Der Singverein (Leitung: Stud.-Rat Sauer) führte Bach's „Matthäus-Passion" auf.

Außerdem hörten wir in Oberschlesien in Solisten-Konzerten folgende bedeutendere Künstler: Schlusnus, Prihoda, Claudio Arrau. Ferner gastierten hier das Schlesische Philharmonische Orchester unter Dohrn und das Dresdner Streichquartett, das u. a. eine interessante Uraufführung brachte, ein Quartett des jungen Langer-Tost, das starke, wenn auch noch nicht ausgereifte Begabung verriet.

Das Rückgrad des Musiklebens im Industriegebiet bildeten die Opernaufführungen des Oberschlesischen Landestheaters. Unter der Gesamtleitung des Gen.-Intendanten Illing, einer ausgesprochenen Künstlerpersönlichkeit, wurde das Theater musikalisch aufs Beste betreut vom Kapellmeister Erich Peter. Bald zu Beginn der Spielzeit gab es einen Theaterkonflikt mit den Polen, der sich dahin auswirkte, daß die Orte jenseits der Grenze nicht bespielt werden durften. Das war sehr bedauerlich für die Ausbalancierung des Etats, vor allem aber, weil unseren deutschen Brüdern in Polen nichts geboten werden konnte. Erst gegen Ende der Spielzeit kam es zu einer Einigung. Wenn trotzdem nur ein geringfügiger Fehlbetrag in der Schlußbilanz festzustellen gewesen ist, so ist dies allein Gen.-Int. Illing zu danken, der neben seinen künstlerischen Fähigkeiten über ausgezeichnete wirtschaftliche verfügt. Der künstlerische Erfolg der Spielzeit ist besonders hoch anzusetzen, wenn man bedenkt, daß das Personal neben den aufreibenden Proben fast täglich auf der Achse sitzen mußte, da fünf Orte zu bespielen waren: Beuthen, Gleiwitz, Hindenburg, Kattowitz, Königshütte. Unter diesen schweren Verhältnissen war es doch noch möglich, folgende elf Opern herauszubringen, die teils auf beachtlicher, teils auf außerordentlicher künstlerischer Höhe standen: Der „Postillon von Lonjumeau", „Zar und Zimmermann", „Der Bajazzo", „Cavalleria rusticana", „Die Zauberflöte", „Der Kuhreigen", „Salome", „Der fliegende Holländer", „Parsifal", „Schwanda — der Dudelsackpfeifer", „Maschinist Hopkins". Diese Opern wurden in 82 sehr gut besuchten Aufführungen gegeben. Damit hat das Oberschlesische Landestheater gezeigt, daß es sich seiner besonderen kulturellen Aufgabe in der bedrängten Südostecke des Reiches bewußt gewesen ist. J. Reimann.

SAARBRÜCKEN. Veranstaltungen wie der Staatliche Chormeister-Kursus im Frühjahr und die jetzt beendigte Musikpädagogische Tagung des Zentral-Instituts für Erziehung und Unterricht, die namhafte Führer der neuen Musikbewegung: Leo Kestenberg, Georg Schünemann, Fritz Jöde, Walter Rein, Felix Oberborbeck, E. Jos. Müller ins Saargebiet führte, bedeuten an der bedrohten Südwestecke des deutschen Vaterlandes mehr als eine überaus willkommen zu heißende Bildungsangelegenheit. Sie bezeugen gleichzeitig und aufs nachdrücklichste die unbrechbare Kulturverbundenheit des Saarlandes mit dem deutschen Vaterland. So gehen seit zehn Jahren stärkste künstlerische und nationale Impulse vom Saar-Sänger-Bund aus, der unter Führung von Dr. Bongard bewußt und beharrlich den Wett- und Preissingen die musikpädagogisch fördernden Wertungssingen entgegengesetzt, die inzwischen für alle dem Bunde angeschlossenen Gaue zu einer Hochschule der Chorpflege geworden sind. Namentlich halten wir auch die Betonung des Volksliedes durch den Saar-Sänger-Bund höchst verdienstlich. Als Vorbilder für seine Bundesvereine zog er im Laufe der Jahre Meisterchöre ins Saargebiet: den Kölner M. G. V. unter dem greisen Prof. Schwarz, den Berliner Staats- und Domchor unter Domchordirektor Prof. Rüdel, die Berliner Liedertafel unter Max Wiedemann, den Berliner Lehrer-Gesangverein unter Prof. Rüdel, den Wiener Lehrer a capella-Chor unter Prof. Hans Wagner-Schönkirch und in diesem Sommer den Kasseler a capella-Chor unter Staatskapellmeister Dr. h. c. Robert Laugs, die viele Zehntausende von Saarländern unter dem hohen Klang des deutschen Liedes zusammenführten. Besondere Verdienste um die Vertiefung des deutschen Kulturgedankens an der Saar erwarb sich GMD. Felix Lederer mit dem Städtischen Sinfonie-Orchester, das alljährlich in etwa zehn Konzerten deutsche Meister aus Vergangenheit und

Gegenwart in mustergiltigen Aufführungen zum Klingen bringt. Der geniale Leiter hat es in verhältnismäßig kurzer Zeit vermocht, das Orchester nicht nur technisch zu vollenden, sondern es auch mit dem Geist wahrer Kunst zu beseelen. Große Erfolge errang das Sinfonie-Orchester jüngst mit einer vortrefflichen Wiedergabe von Gustav Mahlers „Lied von der Erde", durch das die Grubenkatastrophe von Maybach mit all ihrem Leid musikalische Vertiefung und Verklärung fand. In diesem Rahmen verdienen auch die Leistungen des Stadttheaters unter dem Intendanten Dr. Pauli anerkennende Erwähnung. Als bedeutsam für die Stärkung des deutschen Gedankens an der Saar müssen ferner auch das zum 60. Stiftungsfest des ev. Kirchenchors St. Johann veranstaltete trefflich durchgeführte Bach-Konzert unter Ludwig Sick, die musikalischen Abendstunden des Organisten Karl Rahner in der historischen Ludwigskirche, sowie die Abende des unter gleicher Leitung stehenden Singkreises genannt werden. Endlich beanspruchen der prachtvolle Kaun-Abend des M. G. V. Saarbrücker Liederkranz unter Musikoberlehrer Philipp Stilz, sowie die Kammermusikabende und die prachtvolle „Belsazar"-Aufführung des Musikverein Harmonie unter Professor Skohoutil lobende Hervorhebung. So wird erkennbar, daß ein starkes Aufgebot wertvoller Kräfte bereit steht, hier an der Saar immer aufs neue durch den Dienst an deutscher Kunst die Einigkeit im deutschen Geist zu erweisen. Walther Stein.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Die Kommission für die Zoppoter Waldfestspiele hat vorbehaltlich der Zustimmung von Magistrat und Stadtverordneten den Beschluß gefaßt, von den ursprünglich anders gerichteten Plänen für das nächste Jahr abzusehen und wieder Wagnersche Werke aufzuführen. An je zwei Aufführungstagen sollen „Die Walküre", „Siegfried" und „Götterdämmerung" gegeben werden.

Münchener Festspiele 1931. Für die Festspiele München 1931 hat die Verwaltung der Bayerischen Staatstheater nunmehr das Programm festgelegt. Das Repertoire der Oper, unter Leitung von Hans Knappertsbusch, wird sich wiederum, der langjährigen Tradition gemäß, auf Wagner und Mozart stützen. Es wird erweitert durch Hinzunahme des „Tristan" von Wagner und des „Idomeneo" von Mozart, der vor 150 Jahren die Uraufführung im Residenz-Theater, also auf der gleichen Bühne, auf der er wieder gespielt werden soll, erlebt hat. Die Wagner-Mozart-Festspiele beginnen diesmal bereits am 18. Juli mit einer Aufführung der „Meistersinger" im Prinzregenten-Theater und enden am 19. August. Daran schließen sich zwei Aufführungen des „Palestrina" von Hans Pfitzner am 21. und 24. August und zwei Aufführungen des „Rosenkavalier" von Richard Strauß am 23. und 25. August. Strauß selbst dirigiert Mozarts „Cosi fan tutte", Hans Pfitzner seinen „Palestrina". Folgende Wagner-Werke gelangen zur Aufführung: „Meistersinger", „Der Nibelungenring", „Parsifal", „Lohengrin" und „Tristan". Von Mozart die Opern: „Figaros Hochzeit", „Cosi fan tutte", „Don Giovanni", „Zauberflöte" und „Idomeneo".

Bayreuther Bühnenfestspiele. Nach kurzer Ruhepause haben die Vorarbeiten für das Spieljahr 1931 begonnen. In der Leitung der Bühnenfestspiele ist insofern eine organisatorische Änderung eingetreten, als der bisher aus Frau Winifred Wagner, Dr. Knittel und Direktor Fries bestehende Verwaltungsausschuß eine etwas andere Form erhielt. Der Verwaltungsausschuß besteht nunmehr aus den oben genannten Herren und tagt unter dem Vorsitz von Frau Winifred Wagner. Die Tätigkeit der Mitglieder des Verwaltungsausschusses ist eine ehrenamtliche. Dr. Knittel hat das Referat über Rechts- und wirtschaftliche Fragen, ferner ist er der Mittler zwischen Verwaltung und Öffentlichkeit. Direktor Fries obliegen die übrigen Verwaltungsaufgaben. Der Übung entsprechend werden die Festspiele des Jahres 1930 im nächsten Jahre wiederholt. Das Programm bleibt also unverändert bestehen. Der Beginn ist auf den 21. Juli festgesetzt; die Festspiele schließen am 19. August. „Tannhäuser" wird am 21. 7., 1. 8., 5. 8., 8. 8. und 17. 8. aufgeführt, „Parsifal" am 22. 7., 2. 8., 6. 8., 9. 8. und 19. 8., „Tristan" am 23. 7., 3. 8. und 18. 8., „Der Ring" vom 25.—30. 7. und 11.—15. 8. In der künstlerischen Besetzung der einzelnen Werke finden keine erheblichen Veränderungen statt. Eine Erweiterung der Bühne in Form einer Seitenbühne ist vorgesehen und soll in den nächsten Monaten durchgeführt werden. Mancherlei Unbequemlichkeiten brachte bisher die Trennung von Verwaltung und Festspielhaus. Die vor allen Dingen für die Festspielbesucher unzulänglichen Schalter und Auskunftsräume zwangen dazu, dem Gedanken einer Vereinigung der gesamten Verwaltungsräume im Festspielhaus näherzutreten. Beabsichtigt ist, eine Auskunftsstelle in der Nähe des Bahnhofes zu errichten, im übrigen aber den gesamten Betrieb im Festspielhaus zu vereinigen.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Das Dresdener Philharmonische Orchester kann in diesem Winter auf ein 60jähriges Bestehen zurückblicken. Aus diesem Anlaß findet ein feierliches Jubiläumskonzert unter Leitung von GMD. Fritz Busch statt. Zur Aufführung gelangen Beethovens Coriolan-Ouvertüre und die Neunte Sinfonie. Das Konzert wird mit einem Vorspruch eingeleitet.

Der deutsche Rhythmik-Bund (Dalcroze-Bund) veranstaltete in Frankfurt a. M. eine Tagung, die unter musikalischer Beteiligung des Reichsverbandes deutscher Tonkünstler außer Kursen und Vorträgen von Anna Epping, der Seminarleiterin Frau Steinwender u. a. zwei Rhythmik-Kurse unter persönlicher Leitung von Jaques Dalcroze bot, die als Höhepunkt der Tagung zu gelten haben.

In einer Verwaltungsratssitzung des Deutschen Bühnen-Vereins wurde u. a. beschlossen, daß in Zukunft an den deutschen Opernhäusern keine Jahresverträge mit mehr als 27000 Mark Gage abgeschlossen werden dürfen. Bei Gastspielverträgen dürfen nicht mehr als 650 Mark gegenüber 1000 Mark für die Vorstellung gezahlt werden. Diese Beschlüsse, die auf eine Verringerung der hohen Gagen hinauslaufen, sind für alle Bühnen verbindlich und stellen nach Ansicht des Bühnenvereins eine notwendige Maßnahme zur Erhaltung der finanziell schwerbedrohten deutschen Opernbühnen dar. — In einer Pressekonferenz der Städtischen Oper Berlin wurde seitens des stellvertr. Intendanten Dr. K. Singer bereits mitgeteilt, daß die kommende Spielzeit ohne „Star"-Mitwirkung lediglich auf musikalische „Hausmannskost" beschränkt bleibt.

Die Reichsarbeitsgemeinschaft Deutscher Richard-Wagner-Verbände hat für das laufende Geschäftsjahr die Deutsche Richard-Wagner-Gesellschaft, Berlin, mit dem Vorsitze betraut.

In Hamburg ist es zu einer neuen Theatergründung gekommen, hinter der eine „Gemeinnützige Gesellschaft zur Pflege deutscher Kammermusik" steht. Das Unternehmen verfolgt das Ziel, die unschätzbaren Güter, die insbesondere in der deutschen Kammeroper verborgen sind, aber in Verlagsregalen und Museumswinkeln brachliegen, wieder lebendig zu machen und den Beweis ihrer Lebenskraft zu erbringen. Die erste Aufführung soll „Lo Speziale" (Der Apotheker), eine Haydn-Spieloper, zur Wiedergabe bringen.

Paul Hindemith hat zusammen mit dem bekannten Geiger Julius Wolfsthal und dem Cellisten Emanuel Feuermann eine neue Trio-Vereinigung gebildet. Hindemith selbst wird in dem Trio die Viola übernehmen.

Der New Yorker Rechtsanwalt Milton Diamond ist Präsident einer neuen Organisation „Producing Music Managers Association" geworden und hat damit auf musikalischem Gebiete eine Stellung erhalten, die der von Will Hays, des Film-Zars, und der des Baseball-Zars analog ist. Die neue Korporation umfaßt sieben der ersten Konzert-Agenturen der Vereinigten Staaten und zwei Drittel der Engagements-Agenten. Sie will den Konzert-Betrieb und lebende Musik-Aufführungen gegenüber der mechanischen Musik schützen und die Lage der Künstler verbessern helfen.

Ein nationales Komitee zur Propaganda der Musik hat sich in Frankreich gebildet. Dem Komitee gehören etwa 200 bekannte französische Musiker (Komponisten, Dirigenten, Konservatoriums- und Opern-Direktoren) an, die Direktoren der großen Pariser und Provinz-Zeitungen, die Vertreter der Verleger und Instrumenten-Firmen. Außerdem ist die Regierung, die Abgeordneten-Kammer und der Senat darin vertreten. Zunächst werden wertvolle Ehrenpreise für musikalische Vereinigungen, ein neuer großer Kompositionspreis und Stipendien für Auslandsreisen junger französischer Musiker geschaffen werden.

Die „Schöneberger Liedertafel" (Chormeister Arnold Ebel) feierte ihr 50jähriges Bestehen mit einem Festakt und einem Festkonzert, wobei Arnold Ebels „Freiheitsgesang" zur Uraufführung gelangte.

Auf der Dresdener Tagung des „Reichsverbandes deutscher Tonkünstler" wurden Prof. Arnold Schönberg, Prof. Dr. Arnold Schmitz und Kammersängerin Meta Diestel in den Beirat gewählt.

KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Professor Franziska Martienßen und Konzertsänger Paul Lohmann hielten auch in diesem Sommer wieder in Potsdam ihre Ferienkurse für Stimmbildung und Stil des Liedvortrags ab, die von namhaften Sängern und Pädagogen insbesondere auch des Auslandes (Schweden, Dänemark, Polen, Österreich, Rumänien, Schweiz, Holland) so zahlreich besucht waren, daß Ende September noch ein dritter Kursus stattfinden mußte.

Das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht (Berlin) veranstaltete in Verbindung mit dem Berliner Tonkünstlerverein eine Vortragsreihe, die die Gebiete Geigenmethodik (12. XI.), Musiktheorie (10. XII.), Musiksoziologie (14. I.), Schul-

musik (10. II.) und Stimmbildung (10. III.) berücksichtigt. Als Referenten wurden F. Rau, A. Jahn, H. Weiße, J. Achtélik, L. Weinert, H. Boettcher, P. Hindemith, P. Forchhammer, C. Jahn, O. Brömme gewonnen.

Das Hochsche Konservatorium (Frankfurt) hat ab 1. November Kurse für Opernregie, Bühnenbildkunst und Kostümkunde eingerichtet. Angesichts der eminenten Bedeutung, die das Studium der gregorianischen Musik nicht nur für den katholischen Organisten im besonderen, sondern auch für den durchgebildeten Musiker im allgemeinen aufweist, werden Kurse zum Studium des gregorianischen Chorals eingerichtet, die von Pater Dr. Basilius Ebel aus Maria-Laach gehalten werden und am 16. 10. 30 ihren Anfang nahmen. Alles Nähere im Büro des Konservatorium, Eschersheimerlandstraße 4.

Das Königsberger Konservatorium teilt mit: Nach dem leider verstorbenen Conrad Anforge, der bekanntlich während der letzten Jahre 10mal (zuletzt 1925) als Leiter von Klavier-Meisterkursen am hiesigen Konservatorium für Musik wirkte, hatte Direktor Emil Kühns den bekannten Pianisten und Klavierpädagogen Rudolf Maria Breithaupt gewonnen. Der Ruf Breithaupts gründet sich vor allem auf die nach ihm benannte Methode des Klavierspiels, die er auch in dem soeben abgehaltenen Kursus demonstrierte. Eine wertvolle Ergänzung zu diesen praktischen Vorführungen bildeten fünf öffentliche Vorträge, in denen er einem größeren Hörerkreis Anregungen gab und sich zugleich als bedeutender fachmännischer Kenner wichtiger Musikprobleme erwies.

Am städtischen Konservatorium in Dortmund fand die 1. Prüfung für evangelische Kirchenmusik statt. Der Prüfungsausschuß bestand aus den Herren Direktor Holtschneider, Superintendent Torhorst, Pastor Sinn Bunk, und Heinermann; als Vertreter des Konsistoriums war Superintendant Henrici anwesend. Die Prüfung bestanden als Hilfsorganisten Fr. Mülker aus Lippstadt, Frl. Biermann aus Bethel bei Bielefeld und Frl. Krampen aus Annen. Außerdem unterzogen sich 9 Studierende einer Prüfung in Gesangbuchkunde, Liturgie und Kirchenmusikgeschichte.

Die Prager Deutsche Musikakademie begeht im heurigen Unterrichtsjahre das Fest ihres zehnjährigen Bestandes. Das vor dem Kriege bestandene utraquistische Prager Musikkonservatorium, eine private Gründung vorwiegend deutscher Musikfreunde, nahmen nach dem Umsturze die Tschechen für sich in Anspruch, so daß die Deutschen in der Tschechoslowakei zur Gründung einer eigenen deutschen höheren Musikbildungsanstalt schreiten mußten, die im Herbste 1920 als Prager Deutsche Akademie für Musik und darstellende Kunst ins Leben trat. Ihr erster, organisatorisch bedeutender Direktor war der Pianist Romeo Finke. Da die diesem deutschen Musikkonservatorium gewährte staatliche Unterstützung lächerlich gering ist, ist es hinsichtlich seines Fortbestandes fast ausschließlich auf die private Förderung angewiesen. Zu diesem Zwecke hat sich im heurigen Jubiläumsjahre ein eigener „Verein der Prager Deutschen Musikakademie“ gegründet, dessen Mitglieder durch entsprechende Beiträge die finanzielle Zukunft des Institutes sichern sollen. Wie schwer die materielle Lage der Prager Deutschen Musikakademie ist, erhellt wohl am besten daraus, daß sie noch immer nicht in der Lage war, sich eine eigene Übungsorgel anzuschaffen und daß sie sich als Untermieter in einer deutschen Privatschule mit ein paar Lehrzimmerchen behelfen muß, wo der Unterricht in der denkbar schwierigsten Form schichtweise abgehalten werden muß. Hier tut Hilfe — auch von auswärts — dringend not! Die Anstalt, deren gegenwärtiger Rektor der sudetendeutsche Tonsetzer Fidelio Finke ist, zählt im heurigen Unterrichtsjahre 38 Lehrkräfte, die teilweise den staatlichen Titel Professoren führen, und einige Hundert wirkliche und außerordentliche Hörer. E. J.

Das Sternsche Konservatorium in Berlin richtet Kurse für Hausmusik und Kammermusik unter Leitung von Paul Kletzki ein. Endlich ein praktischer Schritt zur Hebung der Hausmusikpflege, der Nachahmung verdient.

Die unter dem Vorsitz von Oberschulrat Rauschenberger am Städtischen Konservatorium zu Dortmund vom 23. bis 30. Oktober stattgehabte staatliche Privatmusiklehrerprüfung (Prüfungsausschuß: Direktor Holtschneider, Direktor Schüngeler, Prof. Schaun, Dr. Nicolaus, Dr. Beaujean, Bunk, Schmidt-Reinecke, van Kempen und Frau Poppitz-Witt) wurde von insgesamt zwölf Kandidaten für Klavier, sechs für Gesang, vier für Violine und zwei für Orgel bestanden.

Kurt Thomas, Lehrer am Landeskonservatorium der Musik zu Leipzig, erhielt, nachdem sein neuestes Chorwerk, der 90. Psalm, als Uraufführung von der Norag, dem Deutschland- und Europasender Königswusterhausen gesendet wurde, von folgenden Rundfunk-Sendern Einladung, eigene Werke zu spielen: Berlin, Frankfurt, Kiel, München, Stockholm und Zürich. — Seine Markuspassion erlebt in diesem Winter ihre 150. Aufführung. — Charlotte Graubner, Schülerin des Landeskonservatoriums (Klasse Frau Prof. Hedmondt) fand ihr erstes Engagement am Landestheater zu Altenburg und errang sich in der Titelrolle der „Aida“ einen durchschlagenden Erfolg.

KIRCHE UND SCHULE.

In einer kirchenmusikalischen Abendfeier in der Paulskirche zu Darmstadt spielte der junge Organist Herbert Haag, ein Schüler Karl Straubes, Orgelwerke von J. Pachelbel, J. S. Bach, Max Reger und W. Fortner.

Die Geistlichen Gesänge für Alt, Bratsche und Orgel von Adolf Pfanner, die auf dem Internationalen Musikfest für kathol. Kirchenmusik in Frankfurt großen Erfolg hatten, kamen nunmehr auch bei einem Kirchenkonzert im Stephansdom in Wien zu Gehör. Ein neues Werk desselben Komponisten, 4 Motetten für gemischten Chor, wird der Münchener Domchor zur Aufführung bringen. Weitere Aufführungen folgen in Aachen, Augsburg, Breslau, Frankfurt und Gelsenkirchen.

Arno Landmann, Kirchenmusikdirektor in Mannheim, bringt in einem Zyklus von 12 Abenden einen Überblick über die Entwicklung der Orgelmusik von 1325 bis 1930. Um ein möglichst geschlossenes Bild zu geben, ist neben der deutschen Orgelmusik auch die italienische, französische, spanische, englische, holländische, böhmische u. a. mitberücksichtigt, so daß etwa 90 Komponisten, vielfach in Erstaufführungen, zu Gehör kommen.

Durch den Schulchor der Volksschule und das Orchester des Musikvereins I kam in Lauscha i. Thür. Wald unter Leitung des Organisten Wamsler das Märchenspiel „Hänsel und Gretel" von Humperdinck in der Singspielfassung von Andersen an drei Abenden mit großem Erfolge zur Aufführung.

Die Annaschule zu Aachen brachte in ihrem 7. Schulkonzert (Leitung Reinhold Zimmermann) mit dem Motto „Im Märchenland" unter Mitwirkung des Schülerorchesters eine Reihe von Märchenliedern zu Gehör, während Frau Berta Schemann-Freiburg Märchen nach Volkmann-Leander und den Brüdern Grimm erzählte.

Die Uraufführung eines neuen Orgelwerkes von Karl Hasse (Vorspiel und Fuge op. 34 Nr. 2) brachte Günther Ramin in der Thomaskirche in Leipzig. Er wird es demnächst in Hamburg wiederholen. Auch Hans Hartung bringt es in der Jakobikirche zu Chemnitz zur Aufführung. Ein weiteres neues Orgelwerk Hasses (Vorspiel und Fuge op. 34 Nr. 3) brachte Fritz Hayn im Ulmer Münster zur Uraufführung. Er wird es im Münster zu Bern wiederholen. Orgelwerke von Karl Hasse spielten in den letzten Wochen ferner u. a. Bernhard Pfannstiehl in der Dresdner Kreuzkirche, Gerard Bunk in der Dortmunder Reinoldikirche, Arno Landmann in der Christuskirche zu Mannheim.

Prof. Franz Xaver Dreßler, Schüler von Straube, der Organist der evang. Hauptkirche in Hermannstadt (ständige Sonnabendmotetten mit den Brukenthalern) hat einen Ruf als Professor für virtuoses Orgelspiel sowie Theorie und Chorgesang an die Deutsche Akademie für Musik und darstellende Kunst in Prag erhalten. Dreßler bleibt aber weiterhin seinem Hermannstadter Wirkungskreis erhalten.

Anläßlich der 300. Wiederkehr des Todestages von Joh. H. Schein veranstaltete die Heinrich-Schütz-Gesellschaft im evangelischen Dom zu Dresden ein Kirchenkonzert unter Leitung von Kantor Johannes Herklotz, wobei Scheidts „Wir glauben all an einen Gott" und Schütz' „Das ist je gewißlich wahr" zur Aufführung kamen.

In der Andreaskirche zu Leipzig fanden Orgelvorträge von Georg Winkler statt mit Werken von Pasquini, Albinoni, Frescobaldi, Vivaldi und Rossi.

Das Soloquartett für Kirchengesang — Leipzig (Prof. Röthig) vollendete eine erfolgreiche Reise durch Oberbayern und Baden, die mit Vorträgen über die Geschichte des deutschen Kirchengesanges verbunden war.

In der evangelischen Kirche zu Leipzig-Connewitz fand ein Karl-Hasse-Abend statt unter Mitwirkung des Komponisten und des Kirchenchors und unter Leitung von Ernst Thiele. Zum Vortrag gelangten Orgelfugen, Choralvorspiele und Choralmotetten.

PERSÖNLICHES

Richard Strauß steht vor seinem fünften und letzten Vertragsjahr mit der Wiener Oper. Er wird keine weiteren kontraktlichen Verpflichtungen mehr eingehen, sondern nur noch nach eigener freier Entschließung als Gastdirigent, der sich an keine Termine gebunden fühlt, in der Oper zeitweilig seine Werke leiten. Im April 1931 wird er seine hundert Dirigierabende, die auf fünf Jahre verteilt waren, absolviert haben und zugleich gemäß dem mit dem Staate seinerzeit abgeschlossenen Vertrage Eigentümer des Baugrundes, auf dem er seine Belvederevilla in der Jacquingasse errichtet hatte, werden.

Heinz Tießen erhielt als Nachfolger von Prof. Robert Kahn eine Professur für Komposition an der Berliner Musikhochschule.

Hans Dünschede wurde als erster Konzertmeister an die Dresdner Philharmonie verpflichtet.

Prof. Max Hofmüller, Intendant der Kölner Oper, hat einen sehr ehrenvollen Ruf nach Buenos-Aires erhalten, um dort die Intendanz der neben der italienischen Oper neu zu errichtenden deutschen Oper zu übernehmen.

Geburtstage:

Seinen 60. Geburtstag feierte der Musikdirektor der Stadt Stettin, Robert Wiemann, seit

1910 als Nachfolger Carl Loewes und C. Ad. Lorenz Dirigent des Oratorienvereins, des Lehrergesangvereins, des Kirchenchors. Seiner Tätigkeit verdankt das Stettiner Musikleben reichste Anregungen.

Seinen 60. Geburtstag feierte A. B. Pisano, der Salzburger Dichterkomponist, Verfasser von mehreren Opern, sinfonischen Dichtungen, volkstümlichen Liedern u. a.

Der Gesangspädagoge Dr. W. Reinecke-Leipzig wurde sechzig Jahre alt und erlebte an diesem Tage sein 25jähriges Berufsjubiläum.

Todesfälle:

† in Leipzig der ehemalige erste Solocellist des Theater- und Gewandhausorchesters Max Kiesling, einer der frühesten Schüler J. Klengels, ausgezeichnet vor allem durch einen ausnehmend schönen Ton. Im Vortrag des Solos in der Arie: „Es ist vollbracht" der Bachschen Johannespassion z. B. hat ihn kaum ein Cellist erreicht. Kiesling war zudem ein Mensch besonderer Art. Von Goethe kannte er sämtliche Dichtungen ganz hervorragend.

† in Berlin im Alter von 53 Jahren Dr. Werner Wolffheim, eine im Berliner Musikleben bekannte Persönlichkeit. Durch zahlreiche archivalische Aufsätze, besonders über Bach, sowie vor allem durch seine großartige — in den letzten Jahren versteigerte — Musikbibliothek ist der liebenswürdige Privatgelehrte in den musikwissenschaftlichen Kreisen des In- und Auslandes allgemein bekannt geworden.

† Felix Berber. Mit dem am Morgen des Allerseelentages den Tücken einer Angina erlegenen Künstler hat München eine seiner markantesten musikalischen Persönlichkeiten, Deutschland einen seiner großen Geiger verloren. Felix Berber besaß, was heute eine Seltenheit geworden ist, den „großen Ton". Durch die Intensität seines Empfindens, sein hinreißendes Temperament adelte er sein bewundernswertes technisches Können, dem keine Schwierigkeiten unüberwindlich waren. Befähigt zu großer, ohne ein Übermaß der Reflexion instinktsicher zupackender Gestaltung entflammte er sich vor allem für die klassische Violinliteratur: Beethoven ist der eine große Leitstern seines Lebens gewesen. Daneben leuchtete am Gestirnhimmel verehrter Genien der Name von Johannes Brahms, mit dem er als junger Künstler noch musiziert hatte. Immer dem Gesetz der Bewegung untertan, stets auf der Suche nach Neuem und Echtem in der Musik schalte sich Felix Berber keineswegs in die Kalkrinde bequemer, endlos herunterzuleiernder Virtuosenprogramme ein; im Gegenteil, seine feurige Art trachtete unentwegt nach Eroberung neuer Ausdruckswelten, die er mit der sicheren Witterung des wahren Künstlers vor allem im zeitgenössischen Schaffen u. a. von Max Reger und Hans Pfitzner fand. Was Berber als Bahnbrecher für diese beiden Großen geleistet, wird der Musikgeschichte angehören. So bedeutend und bis zum Weltrufe tragend auch des Künstlers Erfolge als Solist waren, seine tiefste Liebe gehörte vielleicht der Kammermusik, zu deren hingebendsten und edelsten Trägern er als Primarius des nach ihm benannten Quartetts gehörte. Die Welt des letzten Beethoven oder des ihr so wesensverwandten Cis moll-Quartetts von Hans Pfitzner — wer hätte sie uns unmittelbarer, erschütternder und verzaubernder, Pfade des tiefsten Verstehens bahnender erschließen können als Felix Berber und die Seinen!? Vor kurzem erst ward diesem Quartett sein unvergeßlicher Cellist, Johannes Hegar, entrissen. Nun ging auch sein temperamentvoller Führer in den ewigen Osten ein! Dr. W. Zentner.

† Pianist Otto Bardas, im Alter von 74 Jahren. Der Verstorbene war Musikbegleiter und Freund von Max Reger.

† Virginia Zucchi, die ehemalige Primaballerina des Petersburger Kaiserlichen Balletts, ist in Monte Carlo im Alter von 82 Jahren gestorben. Die Zucchi, in Parma geboren, gehörte in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts dem Petersburger Ballettkorps an und ist später mit ihrer eigenen Truppe durch Rußland gereist. Auch an der Berliner Königlichen Oper hat die Zucchi seinerzeit Triumphe gefeiert.

† Julius Einödshofer, ein beliebter Komponist von Unterhaltungsmusik, ehemaliger Theaterdirigent, im Alter von 67 Jahren, während der Orchesterleitung am Mikrophon des Berliner Rundfunks.

BÜHNE.

Nachdem das letzte Jahr hindurch immer wieder die Entscheidung über die Schließung der Berliner Kroll-Oper hinausgeschoben wurde, ist nunmehr das Schicksal dieses Experimentierhauses endgültig besiegelt. Nach der Mitteilung des amtlichen Preußischen Pressedienstes sind in den Haushaltsplan die Mittel für die Kroll-Oper nur noch bis zum Schluß der Spielzeit 1930/31 eingesetzt. Das Theater wird sodann nur noch für volkstümliche, künstlerisch wertvolle Veranstaltungen zur Verfügung stehen. Es liegen der Regierung bereits zahlreiche private Pachtanträge zur Begutachtung vor.

In der Leitung des Wiener Staatsopernballetts ist eine Krise entstanden, nachdem die erst kürzlich engagierte Ballettmeisterin Nijinska ihr Amt wegen Differenzen künstlerischer und materieller Art niedergelegt hat.

Die Verhandlungen, die zwischen den Stadttheatern Saarbrücken und Trier über die Operngemeinschaft der beiden Städte gepflogen worden

sind, haben jetzt zu dem Ergebnis geführt, daß das Stadttheater Saarbrücken eine Reihe von Opern- und Operettenvorstellungen in Trier geben wird. Als erste Oper kommt „Angelina" zur Aufführung.

Die von Intendant Dr. Georg Hartmann ins Leben gerufene „Junge Bühne" des Breslauer Opernhauses eröffnete die Reihe ihrer Vormittagsveranstaltungen am 16. November mit der „Geschichte vom Soldaten" von Strawinsky und einer szenischen Gestaltung des „Lindberghflugs" von Brecht und Weill.

Eine neue Oper des italienischen Komponisten Gian Luigi Tonelli, „Beatrice Cenci", hat bei ihrer Uraufführung lebhaften Erfolg erzielt, der in der Hauptsache der melodischen, bekannte Pfade wandelnden Musik zuzuschreiben ist. Das Textbuch von Remo Fusilli hält sich weniger an den geschichtlichen Vorgang, sondern lehnt sich an den populären Roman von Guerrazzi an, ein veristisches Libretto, das mit starken Kontrasten arbeitet.

In der Metropolitan Opera, New York, soll eine Oper von Deems Tailor „Peter Ibbetson" zur Uraufführung kommen, die in England und Frankreich spielt, wobei abwechselnd in der gleichen Aufführung französisch und englisch gesungen werden soll, je nach dem Milieu, in dem die Szene spielt. Man braucht also dafür ein französisch und englisch sprechendes Ensemble, eine Aufgabe, der nicht jede Bühne gewachsen sein wird.

Die Verwaltung der Sächsischen Staatstheater teilt mit: Nach eingehender Prüfung von vier verschiedenen Fassungen der Oper „Signor Bruschino" von Rossini hat sich die Opernleitung entschlossen, von der Aufführung des Werkes zunächst abzusehen. Erst vor wenigen Tagen wurde jene Fassung zugänglich, die sich auf die italienische Originalpartitur stützt und die in jeder Hinsicht als die zweckmäßigste erscheint. Leider liegt gerade von dieser Fassung zur Zeit noch kein verwertbares Notenmaterial vor.

Das Schicksal der Covent Garden-Oper in London, von der vor einigen Wochen noch gemeldet wurde, daß sie an ein Tonfilmsyndikat verkauft worden sei, scheint sich jetzt insofern zum Günstigen gewendet zu haben, als der Plan einer Fusion mit der Imperial League of Opera genehmigt worden ist. Danach wird eine aus dem Syndikat der Covent Garden-Oper und dem Mitgliederbestand der Opern-Liga bestehende neue Gesellschaft gegründet werden, die künftighin regelmäßige Opernvorstellungen im Hause der Covent Garden-Oper veranstalten und zugleich auch auf Tourneen in die englische Provinz gehen wird. Allerdings werden die Gastvorstellungen deutscher, italienischer und französischer Operngesellschaften künftighin in Fortfall kommen, da zu den Bedingungen der Liga gehört, daß künftighin ausschließlich englische Künstler spielen dürfen.

Mark Lothars komische Oper „Lord Spleen" wird für Dezember in der Berliner Städtischen Oper vorbereitet. Die Hauptrolle übernimmt Maria Ivogün.

Die Vereinigten Städtischen Theater zu Kiel bringen als nächste Opern zur Aufführung: „Simone Boccanegra" von Verdi, „Der Rosenkavalier" von Richard Strauß, „Die lustigen Weiber von Windsor" von Otto Nicolai, „Der König („Il Re") von Giordano, „Der Alchimist" von C. Fr. Pistor (Uraufführung).

Die Ballette „Schleier der Pierette" von Schnitzler-Dohnanyi und „Les petites riens" von Mozart in neuer Bearbeitung und Choreographie von Julian Algo gelangen Anfang Dezember an den Vereinigten Stadttheatern Duisburg-Bochum zur Aufführung.

Trennung der Berliner Opern-Bühnen. Nachdem sich die Hoffnung auf eine Verständigung zwischen dem Kultusministerium und der Stadt Berlin in Bezug auf die Arbeitsgemeinschaft der Staats-Oper mit der Städtischen Oper nicht erfüllt hat, ist es jetzt zu einer vollständigen Trennung der beiden Opernbühnen gekommen. Bei der Aussprache zwischen dem Kultusminister, dem Bürgermeister und dem Stadtsyndikus wurde noch als Ziel eine Fusion der beiden Opern für wünschenswert gehalten und eine völlige Lösung der Beziehungen zwischen den Opernhäusern Unter den Linden und Charlottenburg als nicht im Interesse der beiden Institute angesehen. Die Möglichkeit eines Zusammenschlusses in künstlerischer und wirtschaftlicher Beziehung sollte von beiden Seiten geprüft werden. Die Verständigung zwischen den beiden Bühnen sollte sich auf Personalfragen, Erwerbung von Werken, Spielplangestaltung, Dekorationswesen, Rundfunk und Reklamefragen erstrecken. Aus dem Zusammenschluß der beiden Opern jedoch ist ein völliges Auseinandergehen geworden. Nachdem der Generalintendant Tietjen für die Städtische Oper in Charlottenburg sein Amt niedergelegt hat, hat die Charlottenburger Oper einen neuen Intendantenposten ausgeschrieben. Nach Beendigung der Fusionsverhandlungen zwischen den beiden Opernbühnen wird wiederum auch die Frage nach dem Schicksal der Kroll-Oper akut, deren Schließung nun auch wieder als noch nicht absolut sicher hingestellt wird. Es bleibt allerdings die Frage vollständig offen, was mit der mit der allerneuesten Technik versehenen Oper am Platz der Republik geschehen soll.

Die Städtische Oper Hannover (Operndirektor Rudolf Krasselt) brachte Ernst Kreneks

„Leben des Oreſt“, Jacques Offenbachs „Robinſonade“ und die komiſche Oper „Der Tenor“ von Ernſt v. Dohnanyi (nach Sternheims Komödie „Bürger Schippel“; muſikaliſche Leitung: Arno Grau, Regie: Bruno v. Niessen) zur erfolgreichen Erſtaufführung.

KONZERTPODIUM.

Wilhelm Furtwängler legt Wert auf die Feſtſtellung, daß er im kommenden Winter nicht in Rußland dirigieren wird.

Guſtav Mahlers 5. Symphonie kam im Leipziger Gewandhaus unter Bruno Walter zur Erſtaufführung.

Karl Hermann Pillneys Divertimento für Klavier und Kammerorcheſter, Werk 2, hatte im erſten Morgenkonzert des Staatstheaters in Kaſſel (GMD. Dr. Laugs) einen guten Erfolg. Weiter kam es auch in Hamburg und durch den Berliner und Münchener Rundfunk zur Aufführung.

Der Inſtrumentalverein zu Bremen brachte Werke von Kaminski, Stephan, Karg-Elert, Therſtappen und Joſ. Jongen erſtmalig zur Aufführung.

Die Orcheſterkonzerte des Stadttheaters Ulm ſind wegen Intereſſeloſigkeit des Ulmer Publikums abgeſagt worden.

Nach der Uraufführung von Pfitzners „Dunklem Reich“ in Köln und Leipzig ſoll das Werk weiterhin zur Aufführung kommen in Berlin, Bochum, Bremen, Chemnitz, Dortmund, Dresden, Duisburg, Erfurt, Eſſen, Frankfurt a. M., Gera, Graz, Hamburg, Kaſſel, Königsberg (Rundfunk), Kottbus, Magdeburg, München, Nürnberg, Stuttgart, Wien und Winterthur.

Die unter der Leitung von GMD. Artur Rother ſtehenden zwölf Sinfonie-Konzerte der Kapelle des Friedrich-Theaters Deſſau ſind vollſtändig ausabonniert. Gewiß ein bei der gegenwärtig ſchwierigen Wirtſchaftslage doppelt erfreuliches Zeichen für die ernſthafte Muſikbegeiſterung unſeres deutſchen Publikums.

Dr. Frieder Weißmann wurde nach einem erfolgreichen Gaſtſpiel beim Stuttgarter Sender als Gaſtdirigent für die Stuttgarter großen Philharmoniſchen Konzerte eingeladen. Außer Weißmann, der im Januar ſeine Konzerte gibt, wurden u. a. auch Blech, Pfitzner und Buſch eingeladen, das Große Stuttgarter Sinfonieorcheſter zu dirigieren.

Arnold Ebels „Symphoniſche Ouvertüre“, op. 13, wurde unter GMD. J. Eibenſchütz in der Muſikhalle in Hamburg aufgeführt und von der Norag übertragen. Das Werk wird in dieſem Winter außerdem in Köln im Gürzenich-Konzert unter GMD. Prof. H. Abendroth, in Mannheim-Ludwigshafen vom Pfalzorcheſter unter GMD. Prof. Dr. E. Boehe, ſowie in Reichenbach i. V. unter MD. Löſcher und in Elbing aufgeführt. In Elbing bringt MD. Gerhardt Wagner außerdem mit ſeinem Chor die beiden Hebbel-Kantaten von Arnold Ebel, das „Requiem“, op. 17, und „Die Weihe der Nacht“, op. 19, zur Aufführung.

Das Landestheater Coburg veranſtaltet dieſes Jahr vier Symphoniekonzerte (darunter zwei Chorkonzerte). Zur Aufführung kommen das Brahmsſche und das Verdiſche „Requiem“, von Beethoven die „Eroika“ und von Bruckner die „3. Symphonie“. Soliſten ſind Florizel v. Reuter (Violine) und Wilhelm Barg-Altona (Klavier). —r.

Willi von Moellendorffs humoriſtiſcher Männerchor „Das Huhn und der Karpfen“, Gedicht von Heinrich Seidel, erlebte unlängſt auch in Gießen bei ſeiner 30. Aufführung durch den Geſangverein „Heiterkeit“ unter Wilhelm Schattler einen durchſchlagenden Erfolg.

Eine zweiſätzige ſinfoniſche Fantaſie „Perſephone“ von dem Schweizer Komponiſten Pierre Maurice erlebte am 29. November in Aachen unter Prof. Raabe ihre Uraufführung. Deſſelben Autors lyriſche Oper „Andromeda“ ſoll im kommenden Frühjahr im Weimarer Nationaltheater ihre reichsdeutſche Erſtaufführung erleben, während das Ballett „Tanzlegendchen“ nach Gottfried Keller vom Münchner Staatstheater angenommen wurde.

Die Münchener Altiſtin Irma Drummer ſang unter Kapellmeiſter Mennerich die Altpartie in der Brucknerſchen f-moll-Meſſe anläßlich der Aufführung im Rahmen der Internationalen Bruckner-Tagung in München.

Bei der muſikaliſchen Feier, die die Beiſetzung der Aſche des Komponiſten Wilhelm Mauke umrahmte, ſang Eliſabeth Hallſtein nach langer Pauſe zum erſten Male wieder öffentlich. Bisher hauptſächlich wegen der außerordentlichen Höhe ihres Koloraturſoprans bekannt, ließ ſie bei dieſer Gelegenheit auch eine Tiefe und Mittellage hören, die ob ihrer wundervollen ſinnlich-warmen Timbrierung allenthalben Aufſehen erregte.

Die aus Neuburg a. D. gebürtige junge Altiſtin Traute Börner, die ſich in den letzten Jahren namentlich in der Schweiz als vortreffliche Lieder- und Oratorienſängerin bekannt gemacht hat, errang in Köln gelegentlich eines Konzertes der Muſikaliſchen Geſellſchaft mit einem J. Brahms und O. Schoeck gewidmeten Liederprogramme großen Erfolg.

Eine „Norwegiſche Suite“ von Gerhard Schjelderup wurde im Kölner Gürzenich von GMD. H. Abendroth zur Uraufführung gebracht und von Publikum und Preſſe ſehr warm aufgenommen. Der anweſende Autor wurde herzlich gefeiert und das neue Werk ſogleich vom Weſtdeutſchen Rundfunk erworben. Das melodiöſe und gut inſtrumentierte Stück führt von einer „Nachtſtimmung am Bergſee“ mit einem „Hoch-

zeitszug" „In eine alte Kirche" und von da zu einem heiteren „Fest" mit lyrischem „Ausklang am Morgen". Es dauerte etwa 25 Minuten.

Die Kleine Sinfonie von Hans Wedig op. 5, die Erich Kleiber in Berlin uraufführte, gelangt in diesem Winter in Essen, Dortmund, Hamburg, Wiesbaden, Oldenburg, Freiburg und Meiningen zur Aufführung.

Fritz Weitzmann (Leipzig) brachte am Leipziger Sender die Variationen über ein englisches Menuett (von Arne) op. 118 Nr. 1 und den Zyklus kleiner Impressionen „Jura-Sommer" op. 119 für Klavier von Walter Niemann zur Uraufführung.

Otto Siegls „Festlicher Hymnus" für Männerchor und Orchester, uraufgeführt bei der 900-Jahr-Feier des Speyerer Doms, erzielte in wenigen Wochen 16 Aufführungen. Desgleichen sein Männerchor mit Bratsche „Der stille Hof" (H. Hesse). Sein neuer Männerchor „27 Franzosen" (Fr. Rükkert) zeigt ihn als Meister des musikalischen Humors. Zwei neue Orchesterwerke „Festliche Ouvertüre" und „Unterhaltungsmusik" wurden von verschiedenen Orchestern und Sendern erworben.

Vier neue Lieder des bekannten Nürnberger Komponisten Erich Rhode für eine Singstimme, Klavier, Violine und Violoncello nach Dichtungen aus Christian Morgensterns Zyklus „Auf vielen Wegen" kamen im Nürnberger großen Rathaussaale zur Aufführung.

In der Stadthalle Königsberg ist eine Reihe von Reichswehr-Musikabenden auf Anordnung des Befehlshabers im Wehrkreis I in Aussicht genommen. Selten gehörte sinfonische Musik wird hierbei zu instruktiven Zwecken auch in den Dienst der Schulen gestellt.

In Itzehoe (Holst.) gelangte unter Leitung des tatkräftigen jungen Musikdirektors Otto Spreckelsen Georg Schumanns „Ruth" in Gegenwart des Komponisten zur erfolgreichen Aufführung. Ein neuer Beweis, welche ernste künstlerische Kulturarbeit in deutschen Kleinstädten geleistet werden kann, wenn ein rechter Führer vorhanden ist.

Der Königsberger Lehrergesangverein führte Felix Woyrsch's Oratorium „Der Totentanz" erfolgreich auf.

In Bielefeld wurde die neue Musikhalle mit einer Festrede des Oberbürgermeisters und einem Festkonzert mit Werken von Bach, Beethoven, Brahms unter Leitung von Max Cahnbley eröffnet. Das Gebäude, das zugleich eine Ehrung der im Weltkrieg Gefallenen darstellt, erhält nach dem verstorbenen Sohn der Firma Oetker den Namen Rudolf-Oetker-Halle. Wir beglückwünschen die Stadt Bielefeld zu diesem Werk, das in heutiger Zeit ein ideales Bekenntnis zur Erhaltung des Konzertlebens darstellt.

Die Uraufführung der von Josef Reiter komponierten „Goethe-Sinfonie" (c-moll) findet am 15. Februar 1931 in Wien durch das Wiener Sinfonie-Orchester unter Leitung von GMD. Prof. Franz Mikorey-München statt.

Zur Feier von Joh. Herm. Scheins 300. Todestag gibt die Ortsgruppe Leipzig des Bayreuther Bundes der deutschen Jugend einen Joh. H. Schein-Abend mit weltlichen Vokal- und Instrumentalwerken (Banchetto musicale, Venuskränzlein, Waldliederlein und Hirtenlust).

Unter Leitung von Prof. Rud. Volkmann gelangte in Jena Verdis „Requiem" zu einer wohlgelungenen Wiedergabe. Einen großen Erfolg fand ebenfalls ein Konzert des Jenaer Männergesangvereins mit Werken von Georg Schumann, Richard Strauß, E. Bezler, H. Suter, W. Moldenhauer, Ludwig Baumann u. a., sowie eine Abendmusik in der Stadtkirche, wobei Bachs fünfstimmige Motette „Jesu, meine Freude" zum Vortrag gelangte. Beide Veranstaltungen unterstanden der Leitung von Prof. Volkmann, der im Laufe der Saison Aufführungen von Thomas („Markus-Passion"), Strauß, Bruckner veranstaltet hat. Auch das Leipziger Gewandhausquartett betätigte sich erfolgreich im Jenaer Musikleben.

Der Mozart-Verein Dresden bot als erstes Sinfoniekonzert unter Leitung von Erich Schneider einen Joseph Haydn-Abend. Dem Programm entnehmen wir folgende wertvolle Anregung: „Während wir von allen großen Tonsetzern längst die Gesamtausgaben ihrer Werke besitzen, fehlt eine solche bis heute immer noch von Haydn. Zwar hat das Welthaus Breitkopf & Härtel im Jahre 1907 das Erscheinen einer Monumental-Ausgabe der mehr als 1300 Werke Haydns angekündigt und eine Subskription eröffnet; von den 80 Bänden sind jedoch bis zum Jahre 1923 erst 8 (also der 10. Teil) erschienen; seitdem jedoch kein weiterer, offenbar hauptsächlich infolge der Ungunst der Zeitverhältnisse. Sollte es nicht, wie z. B. bei der Dresdner Zwinger-Erneuerung, möglich sein, die zur Fortführung und Vollendung der Ausgabe nötigen Mittel durch eine von Österreich und Deutschland gemeinsam zu veranstaltende Lotterie zu beschaffen? Dadurch könnte dem Schöpfer der unvergänglichen Musik zu der Nationalhymne beider Völker wohl die würdigste Huldigung zur Zweihundertjahrfeier dargebracht werden. Möge die hier gegebene Anregung zur Tat werden!"

Die Dresdner Philharmonie zeichnete sich durch eine besonders glanzvolle Wiedergabe von Richard Strauß' „Don Juan" und Max Regers „Variationen und Fuge über ein Thema von W. A. Mozart" für Orchester unter ihrem Kapellmeister Florenz Werner in ihrem Regensbur-

ger Konzert aus. Daneben gelangte noch Tschaikowskis „Pathétique" zur Aufführung. Die Dresdener Philharmonie verfügt über einen glanzvollen Streichkörper, der die Erinnerung an bessere Zeiten aufsteigen ließ.

Im dritten Philharmonischen Konzert der Philharmonischen Gesellschaft kamen an einem Strawinsky-Abend unter Leitung von Professor Ernst Wendel „Frühlingsweihe", „Capriccio" und „Petruschka" zur Erstaufführung.

Trotz aller Versuche, das Kieler Konzertleben zu erhalten, beschloß der Kieler Magistrat die Gesamtkündigung des Städtischen Orchesters zum 30. Juni 1931.

Das erste Populäre Sinfoniekonzert des Paul Donathschen Sinfonieorchesters in Berlin mit Werken von Boieldieu, Schumann, Grieg, Donath u. a. brachte einen ungewöhnlichen Erfolg.

Karl Weigls abendfüllende Kantate „Weltfeier" nach Worten von Bruno Hart wird demnächst von dem Arbeitergesangverein in Offenbach a. M. zur Aufführung gebracht.

Ein Chorwerk von Friedrich Welter, dem Schüler Georg Schumanns, betitelt „Waidmannslied", fand in Berlin eine äußerst erfolgreiche Aufführung.

Emil Petschnig (Wien) brachte in Berlin in einem eigenen Kompositionskonzert Lieder und Balladen zu Gehör, die im Publikum eine begeisterte Aufnahme fanden.

Alfredo Casellas „Concerto romano" für Orgel und Orchester hatte bei seiner deutschen Erstaufführung in Baden-Baden durch Prof. Heinrich Boell (Köln) und GMD. Ernst Mehlich einen starken Erfolg.

In einem vom Evangelischen Bürgerverein zu Aachen veranstalteten Balladenabend erzählte Frau Berta Schemann, die Gattin des bekannten Freiburger Professors und Freundes Martin Plüddemanns, Balladen von Goethe, Hebbel, Fontane, Münchhausen u. a., während Reinhold Zimmermann-Aachen zwei Balladen Martin Plüddemanns zu Gehör brachte.

Im Rahmen der von Direktor Kundigraber in Aschaffenburg eingeführten musikalischen Morgenfeiern spielte die Pianistin Grete Altstadt Werke von Chopin, Liszt, Brahms und Hugo Kaun.

Gerhart von Westermans „Orchester-Intermezzi" sind für die laufende Saison in folgenden Städten zur Aufführung angenommen worden: Oslo, Göteborg, Neustrelitz, Hagen i. W., Kassel, Frankfurt a. M., Nürnberg, Prag, Brünn, Wien und Budapest. Eine Reihe weiterer Annahmen steht bevor.

Landgrebe-Konzerte in Potsdam. Karl Landgrebe veranstaltet seit einigen Jahren Kammermusikabende und große Choraufführungen in Potsdam und trägt damit zur Bereicherung des dortigen Musiklebens bei. In diesem Jahre tritt er mit folgenden Konzerten an die Öffentlichkeit: Trio-Abend: Landgrebe, Prof. Havemann, Adolf Steiner und Prof. Rembt, zwei Abende mit Guarneri- und Klinger-Quartett: „Requiem" von Verdi und „Missa solemnis" von Beethoven mit dem Gesangverein für klassische Musik.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER.

Der Niederländische Komponist Joh. C. Berghout schrieb unlängst ein „Magnificat" für gemischten Chor, Sopransolo, Orchester und Solo-Harfe; er widmete sein Werk Seiner Eminenz, dem Kardinal van Rossum in Rom.

In einem Interview erklärte Mascagni, daß er an einer neuen Oper arbeite. Im Jahre 1921 habe er versprochen, daß er erst nach zehnjähriger Pause wieder eine Oper schreiben werde. Da nun die Zeit gekommen sei, wolle er seinem Versprechen treu bleiben.

Othmar Schoeck hat einen neuen Gesangszyklus für Bariton und Klavier vollendet, dem das erste der Reiseblätter von Nikolaus Lenau, die „Wanderung im Gebirge", zugrunde liegt. Seiner inneren Bestimmung als Hausmusik entspricht die verhältnismäßig leichte Ausführbarkeit von Gesangs- und Klavierpart. Die ersten konzertmäßigen Aufführungen der „Wanderung im Gebirge" werden (mit dem Komponisten am Flügel) noch in diesem Winter in Zürich und Winterthur stattfinden.

Ernst Křenek arbeitet augenblicklich an einer neuen Oper, die, in modernem Milieu spielend, die Richtung seines „Jonny" fortentwickeln soll.

Kurt Weill will mit Bert Brecht zusammen demnächst eine neue Lehroper herausbringen.

Eduard Künneke hat soeben eine Oper vollendet, zu der Rolf Lauckner das Buch schrieb. Die neue Oper, deren Titel noch nicht feststeht, spielt in Sowjet-Rußland.

Emil Nikolaus v. Rezniceks neuestes Werk, eine komische Oper in einem Akt (vorläufig noch ohne Titel), wird an der Staatsoper in Dresden unter der Leitung von Fritz Busch uraufgeführt.

VERSCHIEDENES.

Der Walzerkönig Johann Strauß — ein Coburger. Ein Coburger Heimatforscher hat durch einwandfreie Forschungen, die zum Teil nur mündlich überliefert sind, Klarheit in die Vorgänge gebracht, wie Strauß Coburger Staatsbürger wurde. Der Komponist, ein Wiener von Geburt und auch später noch treuwienerisch, verfolgte mit der Erwerbung einer neuen Staatsbürgerschaft einen ganz besonderen Zweck. Nach dem Tode

seiner ersten Gattin (1878), der Sängerin Henriette Treffz, mit der er eine überaus glückliche Ehe führte, schloß er auf Drängen seiner Freunde mit der Sängerin Angelica Dietrich einen neuen Ehebund, der sich jedoch sehr unglücklich gestalten sollte. Strauß litt deshalb seelisch stark und wollte sich auch scheiden lassen, aber als Katholik konnte er keine Scheidungslizenz im österreichischen Staate bekommen. Anläßlich eines Hofkonzertes in Gotha erfuhr der damalige kunstsinnige und freiheitlich gesinnte Herzog Ernst II. von Sachsen-Coburg-Gotha Näheres über die Herzensnöte des Walzerkönigs, der so viele Menschen durch seine $^3/_4$-Taktklänge erfreute, während er selbst tiefstes Weh im Herzen trug. Der Herzog riet ihm, mindestens ein halbes Jahr in seinem Herzogtum Aufenthalt zu nehmen, wodurch er als Coburger Staatsbürger eine Scheidung seiner Ehe erreichen könne. Freudig sagte Strauß zu und zog im Januar 1887 nach Coburg, wo er von der kunstfreudigen Bevölkerung sofort als lieber Bürger begrüßt wurde. Kraft landesherrlicher Genehmigung sprachen die Coburger Gerichte die Ehescheidung des Coburger Joh. Strauß von Angelica Diettrich aus. Am 15. August 1887 erfolgte dann in der Schloßkirche zu Ehrenburg die Trauung des k. k. Hofballmusikdirektors mit seiner dritten Frau, Adele Johanna Denkh (eine getaufte Jüdin). Hierauf kehrte das junge Ehepaar nach Wien zurück. Aus Dankbarkeit widmete Strauß seinem hohen Gönner seine Operette „Simplicius", die im Dezember 1887 in Wien uraufgeführt wurde. Dr. Tr.

Im Programm der diesjährigen Pariser Musiksaison ist die atonale Musik völlig verschwunden. Die Musikkritiker der großen Pariser Blätter stellen bei Besprechung der Programme übereinstimmend fest, daß das Publikum und die überwiegende Mehrheit der Musikliebhaber sich für eine Rückkehr zum einfachen kompositorischen Aufbau, zur Gradlinigkeit in der Melodieführung und zur Melodie überhaupt entschieden hat.

Um etwaigen Anfragen und Wünschen entsprechen zu können, erbittet die Leitung des Janko-Vereines (Wien 18, Canongasse 19) um gefällige Mitteilung, ob Jemand überspielte Klaviere mit Janko-Klaviatur abzugeben hätte.

Das vor kurzem gegründete Zentralarchiv des Deutschen Volksbundes am Staatlichen kunsthistorischen Institut in Leningrad umfaßt bereits 3000 Texte und 1000 Melodien.

FUNK UND FILM.

Die Indienststellung des Großrundfunksenders Mühlacker ist auf Freitag, den 21. November, in Aussicht genommen. Der Großrundfunksender ist sowohl für den Bezirk der Süddeutschen Rundfunk-A.G. bestimmt. Über ihn wird das Gemeinschaftsprogramm des süd- und südwestdeutschen Rundfunks gehen. Zunächst wird nur die abendliche Sendefolge in der Regel über den Groß-Sender gehen. Selbstverständlich wird das süd-südwestdeutsche Gemeinschaftsprogramm auch wie bisher über den Frankfurter Sender laufen. Der Großrundfunksender Mühlacker arbeitet auf der Stuttgarter Welle: 833 Kilohertz, 360 Meter.

Die „D-moll-Symphonie" von dem Norweger Christian Sinding erlebte im Mailänder Rundfunk ihre Erstaufführung.

Jenö Hubays Schülerin Erzsi László, die ein bisher unveröffentlichtes Violinkonzert von Robert Schumann im Budapester Sender gespielt hatte, brachte im Radio New York Werke von Zsolt und Bartók zum Vortrag.

Die Filmkritiker haben sich zu einem Schutzverband zusammengeschlossen. Diese Tatsache ist eine Folge des stark betonten gegensätzlichen Verhältnisses zwischen Kritik und Industrie und beleuchtet die zunehmende Krise der Tonfilm-Entwicklung.

Im Westdeutschen Rundfunk wurde am 21. Nov. in einem holländischen Abend unter Leitung von Dr. Buschkötter eine aus 7 kurzen Sätzen bestehende Orchestersuite „Poetischer Spaziergang" von Jan Brandts-Buys zur Uraufführung gebracht und das holländische

Programm mit den Tanzphantasien von Jan van Gilse für Klavier und Kammerorchester und einer sinfonischen Phantasie „Brabant und Holland“ von Jan Ingenhoven vervollständigt. Solistin ist Gisela Binz.

Im Rahmen eines Symphoniekonzerts brachte die Deutsche Stunde in Bayern unter Leitung von Kapellmeister Hans Adolf Winter die Uraufführung von Alexander Tscherepnin's „Magna Mater“.

In der Überzeugung, daß der Rundfunk ein ideales Mittel ist, das deutsche Volk zum Verständnis guter Musik zu erziehen und seinen musikalischen Geschmack zu läutern, veranstaltet die Deutsche Welle auch in diesem Winterhalbjahr wieder musikalische Arbeitsgemeinschaften, die unter Leitung des bekannten Musikwissenschaftlers Prof. Dr. Mersmann stehen. — Die Arbeitsgemeinschaft „Neue Musik“ will dem Hörer den Anschluß an das musikalische Leben der Gegenwart vermitteln. Er soll nicht mit einem Male vor das vollendete Werk gestellt werden, sondern verständnisvoll eingeführt hineinwachsen. — Die zweite Arbeitsgemeinschaft will den Hörer ermutigen, die schönste Tradition der deutschen Familie, die „Hausmusik“, zu pflegen. Angesichts des Rundfunks soll sie nicht aufgegeben, sondern, wo es immer nur möglich ist, gefördert werden. In jeder Stunde kommen treffliche Beispiele echter Hausmusik, unter Hinweisen auf die entsprechende Literatur zur Vorführung. — Die Arbeitsgemeinschaft „Hausmusik“ findet jeden Donnerstag von 17.30 bis 18 Uhr statt, die Arbeitsgemeinschaft „Neue Musik“ Dienstags 14tägig zur selben Zeit.

Günther Schulz-Fürstenberg wurde vom Norddeutschen Rundfunk verpflichtet; er wird weitere Abende in Stargard i. Pommern, sowie in Bremen absolvieren.

Sigfrid Walther Müller brachte unlängst in der Funkstunde Berlin sein op. 20, 2 Sonatinen und kleine Suite, für Klavier und mit Carl Herrmann in der Mirag seine Sonate für Viola und Klavier (d-moll) op. 18 zur Uraufführung.

Arthur Piechler's „Sursum corda“ (Hymnen an die Kirche) für Chor, Soli und Orchester gelangt am 14. Dezember d. J. durch den Westdeutschen Rundfunk in Köln (Dirigent Zimmermann), ferner im Januar n. J. durch den Domchor in München (Dirigent Prof. Berberich) und gleichzeitig durch die „Deutsche Stunde in Bayern“ zur Erstaufführung.

Hermann Wunschs „Messe“ für Männerchor und Orchester, die anläßlich des Franz Schubert-Preisausschreibens vom Verlage Gebr. Hug & Co. mit dem ersten Preise bedacht wurde, erlebte am 17. November in Nürnberg ihre Uraufführung mit dem Nürnberger Lehrergesangverein unter Leitung von Musikdirektor Fritz Binder. Die Aufführung wurde durch den Rundfunk München „Deutsche Stunde in Bayern“ übertragen.

Am 3. November fand innerhalb der unter künstlerischer Leitung des Mitteldeutschen Rundfunks stattfindenden öffentlichen Leipziger Sinfoniekonzerte in der Alberthalle zu Leipzig die Uraufführung der Kantate „Huttens letzte Tage“ des bekannten Leipziger Komponisten Fritz Reuter statt. Das Werk benutzt die Dichtung Conrad Ferdinand Meyers und bedient sich sowohl des ariosen wie des rezitativen Gesanges. Die Gedichte C. F. Meyers sind so benutzt, daß sich daraus die Fortentwicklung und Steigerung von der Landung Huttens auf der Ufenau bis zu seinem Sterben ergibt. Das instrumentale Gewand der Kantate ist ein normales mittelgroßes Orchester. Der Klavierklang verleiht der Orchestrierung eine männliche Härte. Im Ganzen wird mit den Instrumenten kammermusikähnlich, also solistisch musiziert; große orchestrale Tuttiwirkungen treten seltener auf. Die Gesangstimme ist streckenweise in erzählendem Tone gehalten. Wo die Dichtung es verlangt, kommt es zu geschlossenen ariosen Gebilden. — Die Kantate stellt ein Bekenntnis des Komponisten dar, der in unserer trostlosen Zeit versuchen will, seine Zuhörer innerlich aufzurichten.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND.

Das nationalistische „Ordre“ teilt mit sichtlicher Befriedigung mit, daß die Leitung der Pariser Pasdeloup-Konzerte — eines der größten Konzertunternehmen von Paris — beschlossen habe, den Vertrag mit dem Dirigenten Felix Weingartner aufzukündigen. Weingartner sollte in nächster Zeit mehrere Orchesterkonzerte in Paris dirigieren. Gegen ihn war von der nationalistischen Presse aus politischen Gründen eine unerhört heftige Hetzkampagne entfaltet worden.

Siegfried Wagner-Gedenkfeier in Sofia. Die Gesellschaft für deutsch-bulgarische Kulturannäherung veranstaltete als Eröffnungsabend ihrer diesjährigen öffentlichen Reihe eine Siegfried Wagner-Gedenkfeier, zu deren Ausgestaltung sie Otto Daube, den bekannten Interpreten der Bayreuther Kunst aus dem Freundeskreise Siegfried Wagners eingeladen hatte. Daube gedachte in tief empfundenen Worten des edlen Menschen und großen Künstlers Siegfried Wagner und seines bedeutenden Lebenswerkes und brachte hierauf Rich. Wagners „Siegfried-Idyll“ und die Trauermusik aus der „Götterdämmerung“ und Siegfried Wagners „Die heilige Linde“ zu Gehör. Die Feier wurde durch zwei Liszt-Lieder, gesungen von der bulgarischen Konzertsängerin Natschewa, eröffnet und mit dem Chor aus „Parsifal“: „Der

Aus dem Monatsprogramm des Westdeutschen Rundfunks

Dezember 1930

Montag, den 1. Dezember, 20.00 Uhr:
Übertragung aus dem Kleinen Haus der Städtischen Bühnen, Düsseldorf:
Collegium Musicum (3)
Das Düsseldorfer Kammerorchester. Leitung: Dr. Alfred Fröhlich, Solist: Hans Siebdrat (Klarinette) „Aus Holbergs Zeit", Suite im alten Stil (Grieg), Vier Entr'Actes (Burgmüller), Concertino für Klarinette und Orchester, Es-dur (Weber), Vierte (sogen. Italienische) Sinfonie (Mendelssohn-Bartoldy)

Freitag, den 5. Dezember, 21.10 Uhr:
Christkinds Erdenreise
Märchen-Oper in vier Bildern von Gustav Kneip
Musikalische Leitung: Bernhard Zimmermann
Spielleitung: Dr. Hanns Ulmann
Orchester und Chor des Westdeutschen Rundfunks

Sonntag, den 7. Dezember, 19.45 Uhr:
Undine
Romant. Zauberoper in 3 Aufzügen von Albert Lortzing
Musikalische Leitung: Otto Julius Kühn, Spielleitung: Dr. Siegfried Anheisser, Chöre: Bernh. Zimmermann.
Solisten: Henny Neumann-Knapp (Undine), Kläre Hansen (Bertalda), Hubert Mertens (Hans), Philipp Gehly (Veit), Wilhelm Strienz (Kühleborn).
Orchester und Chor des Westdeutschen Rundfunks

Montag, den 8. Dezember, 20.00 Uhr:
Übertragung aus dem Aachener Münster
Konzert des Aachener Domchors
Leitung: Domkapellmeister Th. B. Rehmann

Donnerstag, den 11. Dezember, 20.45 Uhr:
Sinfoniekonzert
des Orchesters des Westdeutschen Rundfunks
Leitung: Dr. Wilhelm Buschkötter
Solistin: Maria Ranzow (Alt)
„Die Flöte von Sanssouci", **Erstaufführg.** (Graener), „Chinesische Deutsche Tageszeiten", **Erstaufführung** (Leichtentritt), 5. Sinfonie e-moll (Tschaikowsky).

Sonntag, den 14. Dezember, 21.30 Uhr:
Sursum Corda
(Hymnen an die Kirche) für gemischten Chor, Soloquartett, Orchester und Orgel von Arthur Piechler
Orchester, Kammer- und Kinderchor des Westdeutschen Rundfunks, Leitung: Bernhard Zimmermann.
Solisten: Helene Fahrni (Sopran), Traute Börner (Alt), Hans Sträter, (Tenor), Wilh. Strienz, (Baß), Hans Hilgers (Orgel), Josef Breuer (Celesta)

Mittwoch, den 17. Dezember, 20.45 Uhr:
Polnischer Abend
Das Orchester des Westdeutschen Rundfunks, Leitung: Dr. Wilh. Buschkötter. Solist: Alexandre Tansman. Polnische Rhapsodie (Fitelberg), Klavierkonzert Nr. 2 (Tansman), Klav.: der Komp., Sinfonie (Stojowsky)

Sonntag, den 21. Dezember, 19.45 Uhr:
Das Dorf ohne Glocke
Singspiel in drei Aufzügen von Eduard Künneke
Musikal. Leitung: Otto Julius Kühn, Spielleitung: Dr. Siegfr. Anheisser, Chöre: Bernh. Zimmermann

Donnerstag, den 25. Dezember, 19.45 Uhr:
Weihnachtskonzert
des Orchesters des Westdeutschen Rundfunks
Leitung: Dr. Wilhelm Buschkötter
Intermezzo: Stunde der Verlobten

Aus dem Dezember-Programm der Mitteldeutschen Rundfunk A. G., Leipzig

1. Dezember, 20.20 Uhr:
Konzert im Saale der Konservatoriums
„Acis und Galatea"
Pastoral von Georg Friedrich Händel.
Mitwirkende: Irmgard Genzel-Roehling (Galatea, Sopran), Marianne Hahne (Damon, Sopran), Prof. Albert Fischer, Berlin (Baß), Erich Jugel, Chemnitz (Acis, Tenor), Hans Fest (Orgel), Katharina Klemm (am eigenen Neupert-Cembalo), Rundfunk-Orchester.

3. Dezember, 22.45 Uhr:
Sinfoniekonzert. Sinfonieorchester
Dirigent: Dr. Alfred Szendrei.
Solisten: Prof. Willy Eickemeyer, Weimar (Klav.) Dr. Hans Mlynarczyk (Violine)
1. Jean Baptiste Lully: Konzert für Streichorchester.
2. Philipp Emanuel Bach: Klavierkonzert
3. Georg Christoph Wagenseil: Sinfonie (D-dur).
4. Carl Ditters von Dittersdorf: Violinkonzert für Violine und Streichorchester (G-dur). Allegro moderato, Adagio, Presto.

4. Dezember, 20.30 Uhr:
Abendmusik aus der Jakobikirche Chemnitz
Leitung: Prof. Franz Mayerhoff.
Motteten von Anton Bruckner und Georg Schumann.

9. Dezember, 22.30 Uhr:
Sinfoniekonzert
Dresdner Philharmonie. Leitung: Prof. Paul Büttner.
4. Sinfonie von Paul Büttner.

15. Dezember, 20.00 Uhr:
6. Sinfoniekonzert (Alberthalle)
Dirigent: Günther Ramin.
Solistin: Eva Liebenberg (Alt).
Chor: Leipziger Lehrergesangverein.
Joh. Brahms: Tragische Ouvertüre Werk 81.
Joh. Brahms: Rhapsodie für Altsolo und Orchester mit begleitendem Männerchor, Werk 53.
Max Reger: An die Hoffnung (Hölderlin) für eine Altstimme mit Orchester, Werk 124.
Franz Schubert: Sinfonie Nr. 6, C-dur.

17. Dezember, 22.30 Uhr:
Paul Pisk-Stunde

21. Dezember, 20.00 Uhr:
Weihnachtsoratorium
(Thomaskirche)

24. Dezember, 16.00 Uhr:
Liturgische Weihnachtsfeier aus der Jakobikirche in Chemnitz
Leitung: Prof. Franz Mayerhoff, Chemnitz.

30. Dezember, 20.00 Uhr:
„Tanzmusik" Übertragung aus Dresden.
Dirigent: Carl Schuricht.
Werke von Rameau, Mozart, Schubert, Jos. Strauß, Joh. Strauß, Grieg, Grainger, Dvorak, Kurt Weill.

Glaube lebt“, geſungen vom Schulchor der Deutſchen Schule, eindrucksvoll beſchloſſen. Der Feier wohnten der deutſche Geſandte in Sofia, der bulgariſche Miniſter Profeſſor Dr. Danailov (Präſident der Geſellſchaft), zahlreiche bulgariſche Künſtler, Mitglieder des Nationaltheaters und der Muſikakademie bei. Mm.

Im Mai nächſten Jahres ſoll das *Leipziger Gewandhausorcheſter* unter Leitung Bruno Walters in *Paris* ein Konzert geben. Augenblicklich finden noch Verhandlungen darüber ſtatt.

Trotz der bei der Londoner Coventgarden-Opera beſtehenden Schwierigkeiten iſt die deutſche Opernſpielzeit im Frühjahr 1931, die wiederum unter Leitung von Prof. Bruno *Walter* ſteht, geſichert. Geplant iſt die Aufführung des Nibelungen-Ringes, „Lohengrin“ und „Triſtan und Iſolde“.

Graeners erfolgreiches Orcheſterwerk „Comedietta“ wird auch in dieſer Spielzeit wieder in zahlreichen Städten aufgeführt, u. a. in Chemnitz, Detroit (U. S. A.), Dortmund, Dresden, Köln, Mailand, Stockholm und Wien.

Lotte Leonard, die kürzlich an der Nordlandreiſe der Berliner Singakademie teilgenommen hatte, iſt auf Grund ihrer Erfolge bei Durchführung der Sopranſolopartien für drei Liederabende in Kopenhagen verpflichtet worden.

Heinrich Laber befindet ſich z. Zt. auf ſeiner 3. Konzertreiſe nach Spanien, wo er wieder Konzerte in *Madrid* und zum erſten Male in der nordſpaniſchen Hauptſtadt *Bilbao* leitet. Ferner iſt er in dieſer Spielzeit Gaſtdirigent in *Leningrad*, *Moskau*, *Brünn*, *Wien*, *Paris*, *Chemnitz*.

Deutſche Muſikſtudien in Südweſt. Schon während der Kriegsjahre ſchloß ſich in Windhuk eine Reihe von Muſikliebhabern zu gemeinſamem Muſizieren zuſammen. Konzerte wurden veranſtaltet, bei denen wertvolle Werke der deutſchen Muſikliteratur zum Vortrag kamen und deren Erlös wohltätigen Zwecken zugeführt wurde. Im Jahre 1920 faßte dann der muſikaliſche Leiter, Kirchenmuſikdirektor *Hans Müller*, den nach den Ausweiſungen übriggebliebenen Reſt der Mitglieder zu einem feſten Verbande zuſammen, der ſeitdem regelmäßig zu wöchentlichen Übungen zuſammenkommt und im Laufe der Jahre 50 Konzerte veranſtaltet und bei zahlreichen Veranſtaltungen, insbeſondere denen der Chorvereinigungen, mitgewirkt hat. Den Hauptwert legt die Vereinigung auf das Studium gehaltvoller Werke vor allem der deutſchen Muſikliteratur, nicht zuletzt der Klaſſiker. Auf den Programmen erſcheinen Symphonien und Symphonieſätze von Beethoven, Mozart, Schubert, Haydn; Ouvertüren, Kammermuſik, aber auch leichtere Muſik.

In der Stockholmer deutſchen Geſandtſchaft fand ein Konzert des deutſchen Violiniſten Prof. *Kulenkampff* ſtatt. Außer dem Geſandtenpaar von Roſenberg waren die deutſche Kolonie, das diplomatiſche Korps und hervorragende Vertreter der ſchwediſchen Muſikwelt vertreten. Profeſſor Kulenkampff erntete herzlichen Beifall.

Die Direktion der *Finniſchen Oper* (Suomalainen Ooppera O. Y.) in Helſingfors hat die „Ariadne auf Naxos“ von Richard Strauß zur Aufführung erworben; die Erſtaufführung des Werkes in finniſcher Sprache wird Ende März 1931 in Helſingfors ſtattfinden.

Der Spielplan der Oper von *Monte Carlo* ſieht in dieſer Saiſon die Aufführung folgender deutſcher Opern vor: „Parſifal“, „Lohengrin“, „Die Hochzeit des Figaro“ und die Rich. Straußſche Oper „Salome“.

Die „Auguſteo“-Konzerte in Rom verheißen in ihrem dieswinterlichen Programm u. a. das Auftreten Paul Hindemiths, der zum erſten Male in Rom ſein Bratſchen-Konzert ſelber ſpielen wird. Unter den anderen Soliſten intereſſieren uns die Namen von Adolf Buſch, Bronislaw Hubermann, Jehudi Menuhin, ſowie der Wiener Sängerinnen Adele Kern und Eliſabeth Schumann. Hauptdirigent wird wie immer Bernardino Molinari ſein. Als Novität wird der „Lobgeſang zur Geburt des Herrn“ von Ottorino Reſpighi für Sopran, Mezzoſopran, Tenor, gemiſchten Chor, ſechs Blasinſtrumente und Klavier zu vier Händen uraufgeführt werden.

Eine von Berlin abgereiſte deutſche Operetten-Truppe iſt in Japan eingetroffen. Die Tournee ſteht unter Protektion des Deutſch-Japaniſchen Kulturbundes. Das Programm ſieht die Aufführung folgender Werke vor: „Die Fledermaus“ von Johann Strauß, „Ein Walzertraum“ von Oscar Straus, „Das Dreimäderlhaus“ und ſchließlich die Gounodſche Oper „Margarete“.

Maria Müller gibt an der Metropolitan-Opera ein Gaſtſpiel als Aida. — Walter *Gieſeking* gibt fünfzig Konzerte in den Vereinigten Staaten.

Claudio Arrau befindet ſich auf Tournee durch Südamerika, Spanien, Ungarn und Polen.

Siegmund v. *Hauseggers* ſinfoniſche Variationen über ein Kinderlied, „Aufklänge“, fanden bei ihrer zweimaligen Aufführung in Detroit begeiſterte Aufnahme.

Wie aus New York gemeldet wird, ſcheint das Gaſtſpiel *Kleiber* (Staatsoper Berlin), nach dem Erfolg des dritten Abends zu urteilen, das Hauptereignis der diesjährigen Muſikſaiſon zu werden. Tiefen Eindruck machte die Wiedergabe von drei Teilen aus der in Amerika noch unbekannten Oper „Wozzek“. Schumanns Rheiniſche Sinfonie ſowie Teile aus dem „Roſenkavalier“ bildeten den Höhepunkt des Konzertes. Kleiber und ſeine Muſiker wurden immer wieder hervorgerufen.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Fritz Stege, Berlin. — Für den Verlag und den Anzeigenteil verantwortlich: Guſtav Boſſe Verlag, Regensburg. — Redaktionelle Sendungen an: Redaktionelle Geſchäftsſtelle der „Zeitſchrift für Muſik“ in Berlin-Wilm., Uhlandſtr. 77/III. — Aufſätze u. innere Anfragen an: Dr. Alfred Heuß, Gaſchwitz bei Leipzig, Guſtav Meiſelſtraße 23. — Schriftleitung für Weſtdeutſchland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerſtr. 338. — Sendungen für den Verlag an: Verlag der „Zeitſchrift für Muſik“, Guſtav Boſſe Verlag in Regensburg. — Gedruckt in der Graphiſchen Kunſtanſtalt Heinrich Schiele in Regensburg.

Deutsche Musikbücherei

Begründet und herausgegeben von Gustav Bosse

1. Friedrich Nietzsche: Randglossen zu Bizets Carmen . . . . 3.—
2. Arthur Seidl: Hellerauer Schulfeste . 3.—
3. A. B. Marx: Wege zu Beethoven . . . 3.50
4. August Weweler: Ave Musica! . . 3.50
5. Arthur Seidl: Moderner Geist in der deutschen Tonkunst . . . . 5.—
6. Albert Lortzing: Gesammelte Briefe 5.—
7. Bruno Schuhmann: Musik u. Kultur. Aufsätze von Ehlers, Hausegger, Marsop, Niemann, Prüfer, Riesenfeld, Steinitzer, Stephani, Sternfeld, Storck u. a. . . . . . 5.—
8. Arthur Seidl: Straußiana . . . . 4.—
9. Hans Weber: Richard Wagner als Mensch . . . . 3.—
10. Otto Nicolai: Musikalische Aufsätze 3.50
11. Arthur Seidl: Neue Wagneriana Band 1: Die Werke . . . . 5.—
12. Arthur Seidl: Neue Wagneriana Band 2: Kreuz- und Querzüge . . . . 6.—
13. Arthur Seidl: Neue Wagneriana Band 3: Zur Wagnergeschichte . . . . 5.—
14. Theodor Uhlig: Musikalische Schriften . . . . 6.—
15. Carl Phil. Em. Bach: Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen . . . 12.—
18. Arthur Seidl: Neuzeitliche Tondichter und zeitgenössische Tonkünstler Band 1 . 7.—
19. Arthur Seidl: Neuzeitliche Tondichter und zeitgenössische Tonkünstler Band 2 . 7.—
20. Franz Gräflinger: Anton Bruckner 4.—
21. Max Arend: Zur Kunst Glucks . . . 4.—
22. Alfred Helle: Vom musikalisch Schönen. Psychologische Betrachtungen . . . 3.50
23. E. T. A. Hoffmann: Musikalische Novellen und Aufsätze Band 1 . . . . . 6.—
24. E. T. A. Hoffmann: Musikalische Novellen und Aufsätze Band 2 . . . . . 6.—
25. Edgar Istel: Wagnerstudien . . . . 8.—
30. Hans von Wolzogen: Großmeister deutscher Musik . . . . 5.—
31. Hans von Wolzogen: Musikalische Spiele („Wohltäterin Musik", „Flauto solo" u. a.) . . . . 5.—
32. Hans von Wolzogen: Wagner und seine Werke . . . . 5.—
33. Hans Teßmer: Anton Bruckner . . . 4.—
34. Gustav Schur: Erinnerungen an Hugo Wolf 3.50
35. Heinrich Werner: Der Hugo Wolf-Verein in Wien . . . . 4.—
36. August Göllerich: Anton Bruckner Band 1 . . . . 6.—
37. August Göllerich — Max Auer: Anton Bruckner Band 2
    1. Teil: Textband . . . . 7.—
    2. Teil: Notenband . . . . 12.—
40. Arthur Schopenhauer: Schriften über Musik . . . . 4.—
41. Hermann Stephani: Über den Charakter der Tonarten 3.50
42. Helene Raff: Joachim Raff . . . . 6.—
43. Otto Nicolai: Briefe an seinen Vater 6.—
44. Wilhelm Matthießen: Die Königsbraut. Musikalische Märchen . . . . . 4.—
45. Heinrich Schütz: Gesammelte Briefe und Schriften . . . . 8.—
46. Carl Maria Cornelius: Peter Cornelius Band 1 . . . . 6.—
47. Carl Maria Cornelius: Peter Cornelius Band 2 . . . . 6.—
48. Hugo Wolf: Briefe an Henriette Lang . 3.50
49. Anton Bruckner: Gesammelte Briefe 4.—
50. Hans Teßmer: Der klingende Weg. Ein Schumann-Roman . . . . 4.—
51. Anton Michalitschke: Die Theorie des Modus . . . . 4.—
52. Hans von Wolzogen: Lebensbilder 4.—
53. Heinrich Werner: Hugo Wolf in Perchtoldsdorf . . . . 4.—
54. Max Auer: Anton Bruckner als Kirchenmusiker . . . . 5.—
55. Anton Bruckner: Gesammelte Briefe. Neue Folge . . . . 6.—
56. Hans Joachim Moser: Sinfonische Suite in 5 Novellen . . . . 4.—
60. Heinrich Werner: Hugo Wolf und der Wiener akademische Wagner-Verein . . 4.—
61. Friedrich Klose: Meine Lehrjahre bei Bruckner . . . . 8.—
63. Wilhelm Fischer-Graz: Beethoven als Mensch . . . . 7.—

Almanache erschienen bisher:

1. Almanach der Deutschen Musikbücherei auf das Jahr 1921 . . . . 2.—
2. Almanach der Deutschen Musikbücherei auf das Jahr 1922 . . . . 2.—
3. Almanach der Deutschen Musikbücherei auf das Jahr 1923: „Das deutsche Musikdrama nach Richard Wagner" . 2.—
4. Almanach der Deutschen Musikbücherei auf das Jahr 1924/25: Die deutsche romantische Oper . . . . 4.—
5. Almanach der Deutschen Musikbücherei auf das Jahr 1926: „Wiener Musik" . . 7.—
6. Beethoven-Almanach der Deutschen Musikbücherei auf das Jahr 1927 . . . . 7.—

Die Preise verstehen sich für schöne Ballonleinenbände mit Goldprägung
Sämtliche Werke werden auch in guten Ganzpappbänden (jeder Band M. 1.50 bis 2.— billiger) geliefert
Alle Preise verstehen sich in Reichsmark

GUSTAV BOSSE VERLAG / REGENSBURG



Friedrich Klose



Hans von Bülow

Geboren 8. Januar 1830, gestorben 12. Februar 1894



Hermann Zilcher



Ferruccio Bufoni





Arnold Dolmetsch beim Unterricht



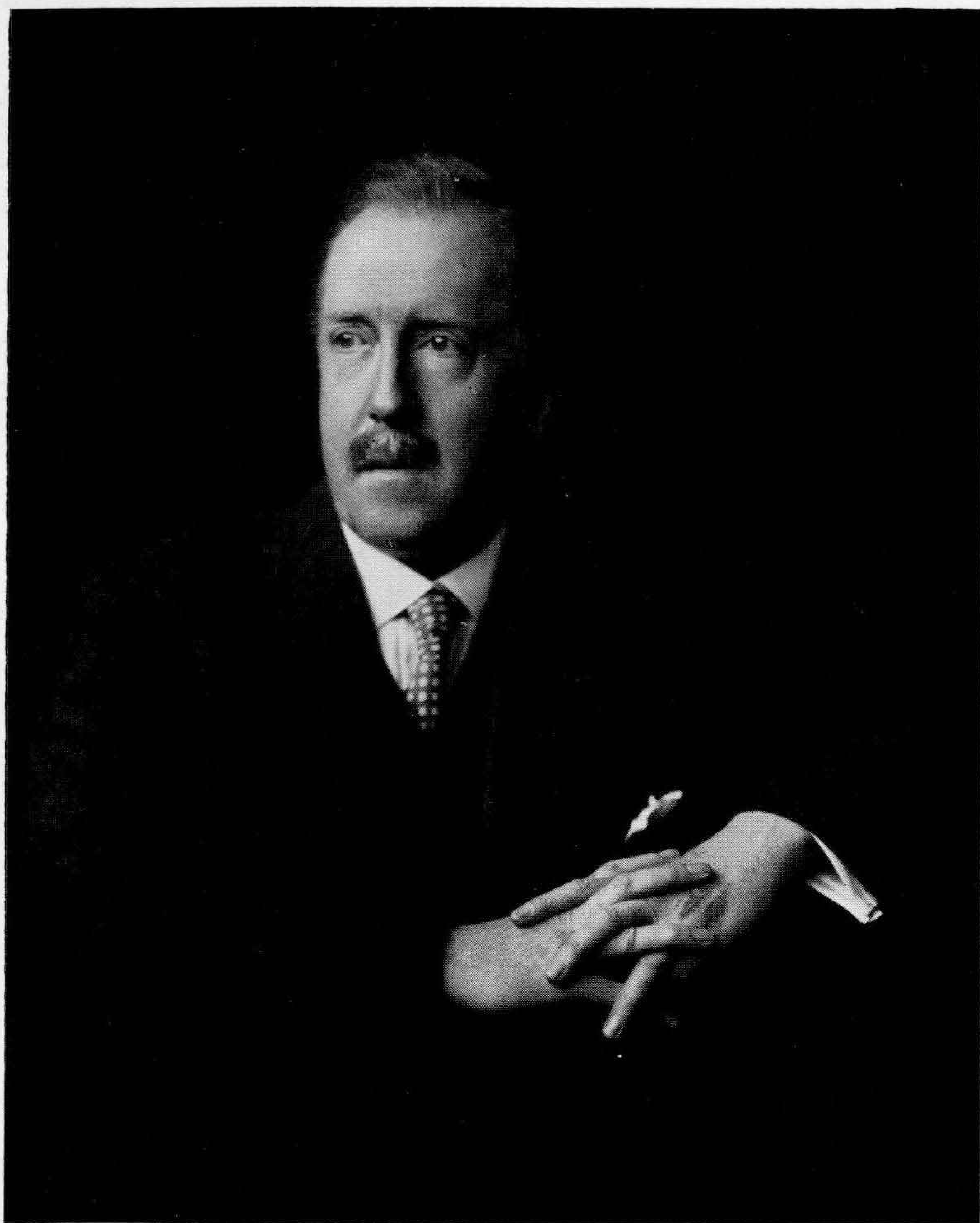
Otto Siegl


Clara Schumann



Richard Wagners Sturz vom Wagner-Lachner-Denkmal

Karikatur aus Wagners Münchner Zeit



Walter Niemann



Conrad Anſorge

Geboren am 16. Oktober 1862, geſtorben am 13. Februar 1930





Bilder aus der Aufführung von Humperdinck's „Hänſel und Gretel"
durch den Regensburger Domchor im Stadttheater zu Regensburg
(Vergl. Bericht im Märzheft S. 217)



Phot. „Jupiter“ Würzburg

Armin Knab



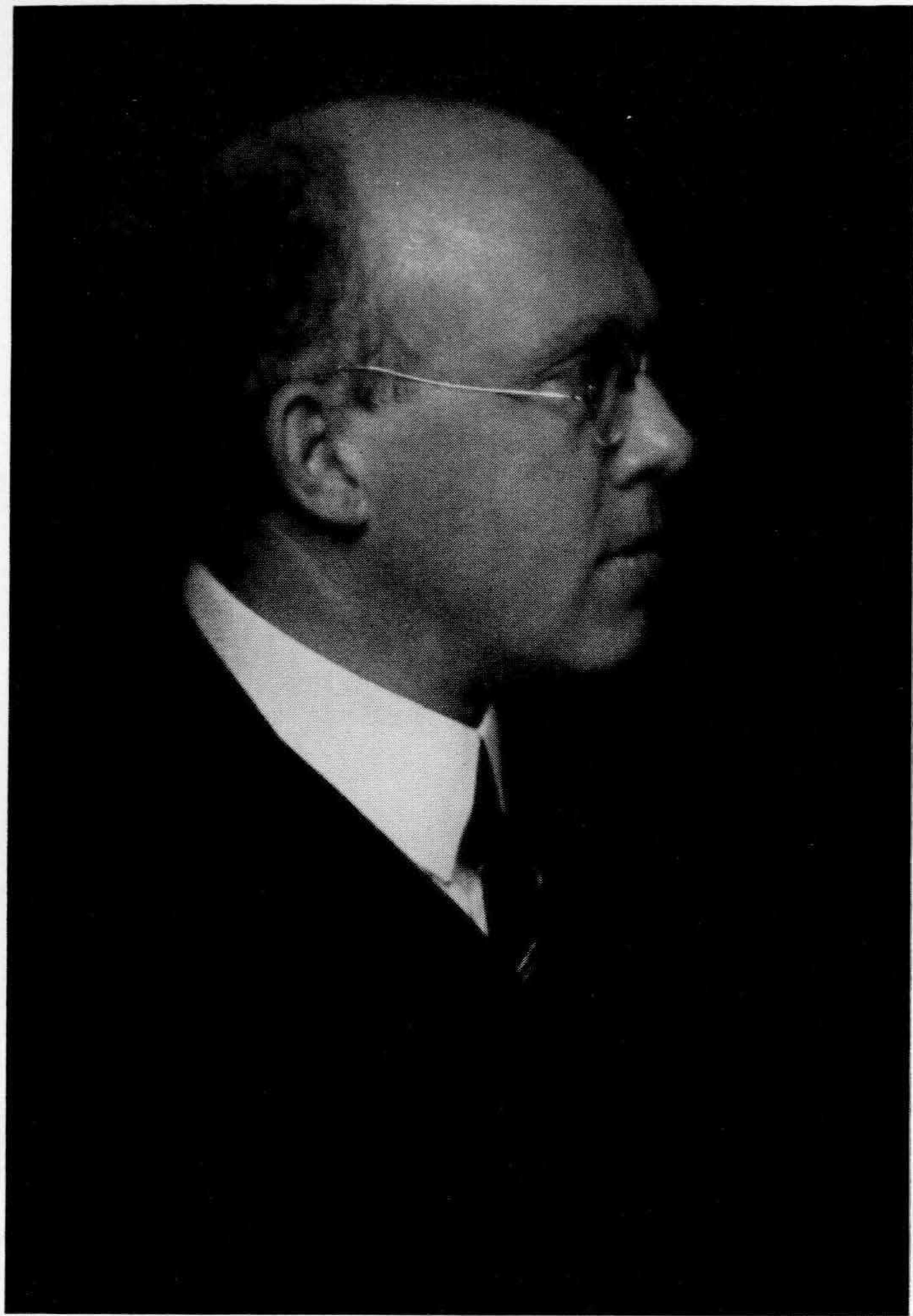
Walter von der Vogelweide

Aus der Maneſſeſchen Lieder-Handſchrift der Univerſitätsbibliothek Heidelberg

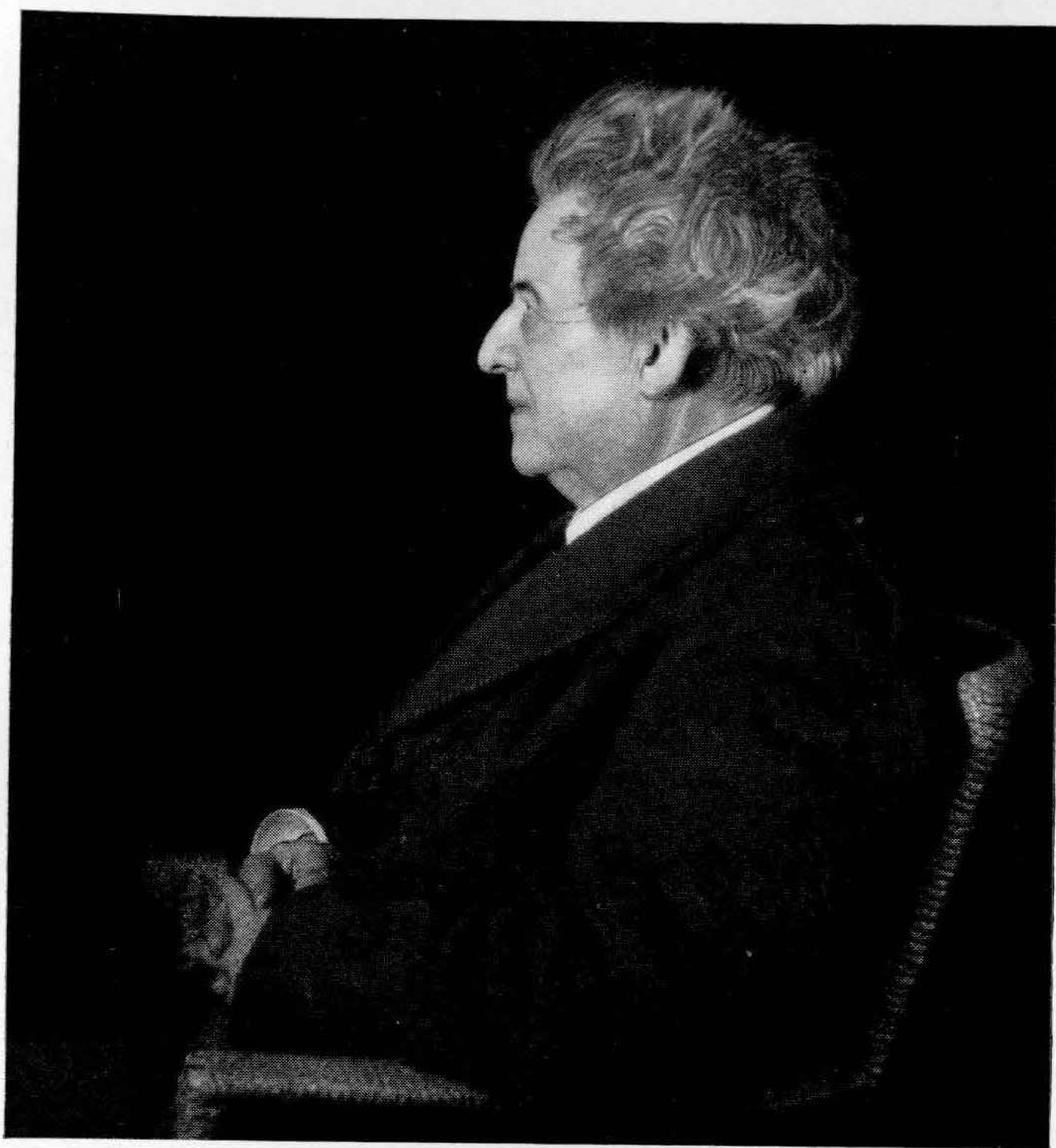


Cosima Wagner

Geboren am 25. Dezember 1837, gestorben am 1. April 1930



Walter Braunfels



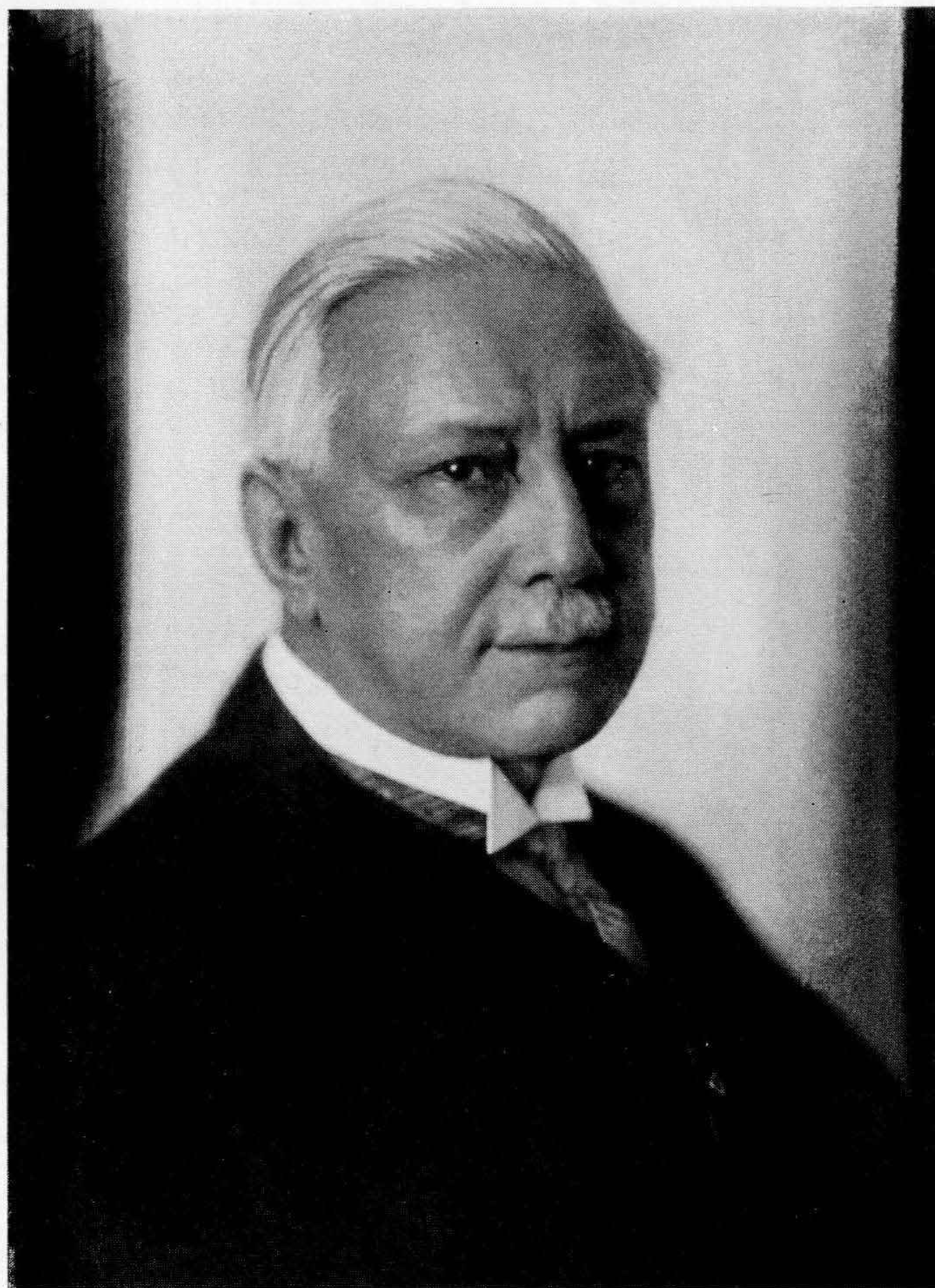
August Stradal †

1860—1930



Johannes Brahms

vorm Hause Dr. Fellingers-Wien

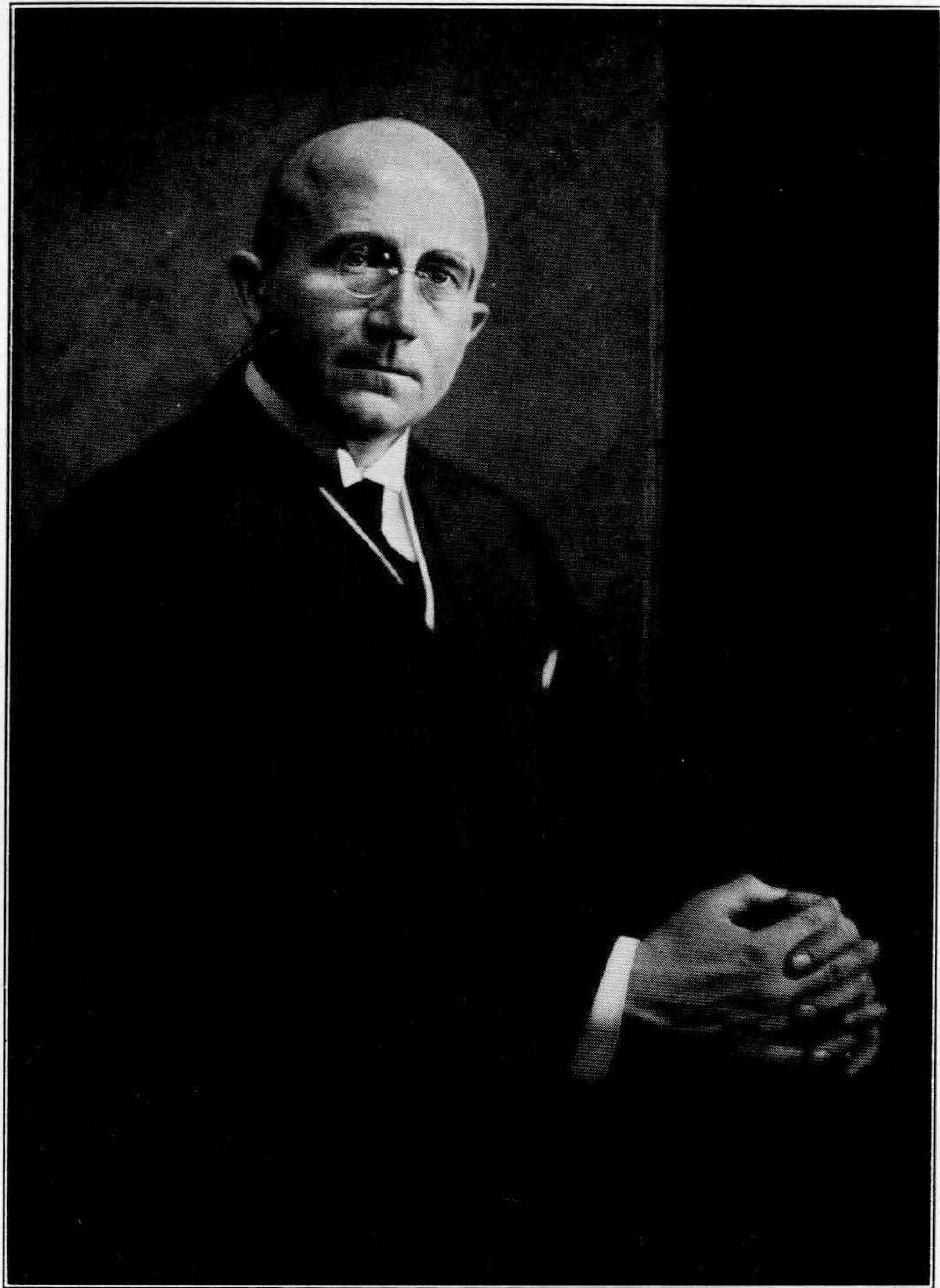


E. N. von Reznicek



Arthur Prüfer

geboren 7. Juli 1860



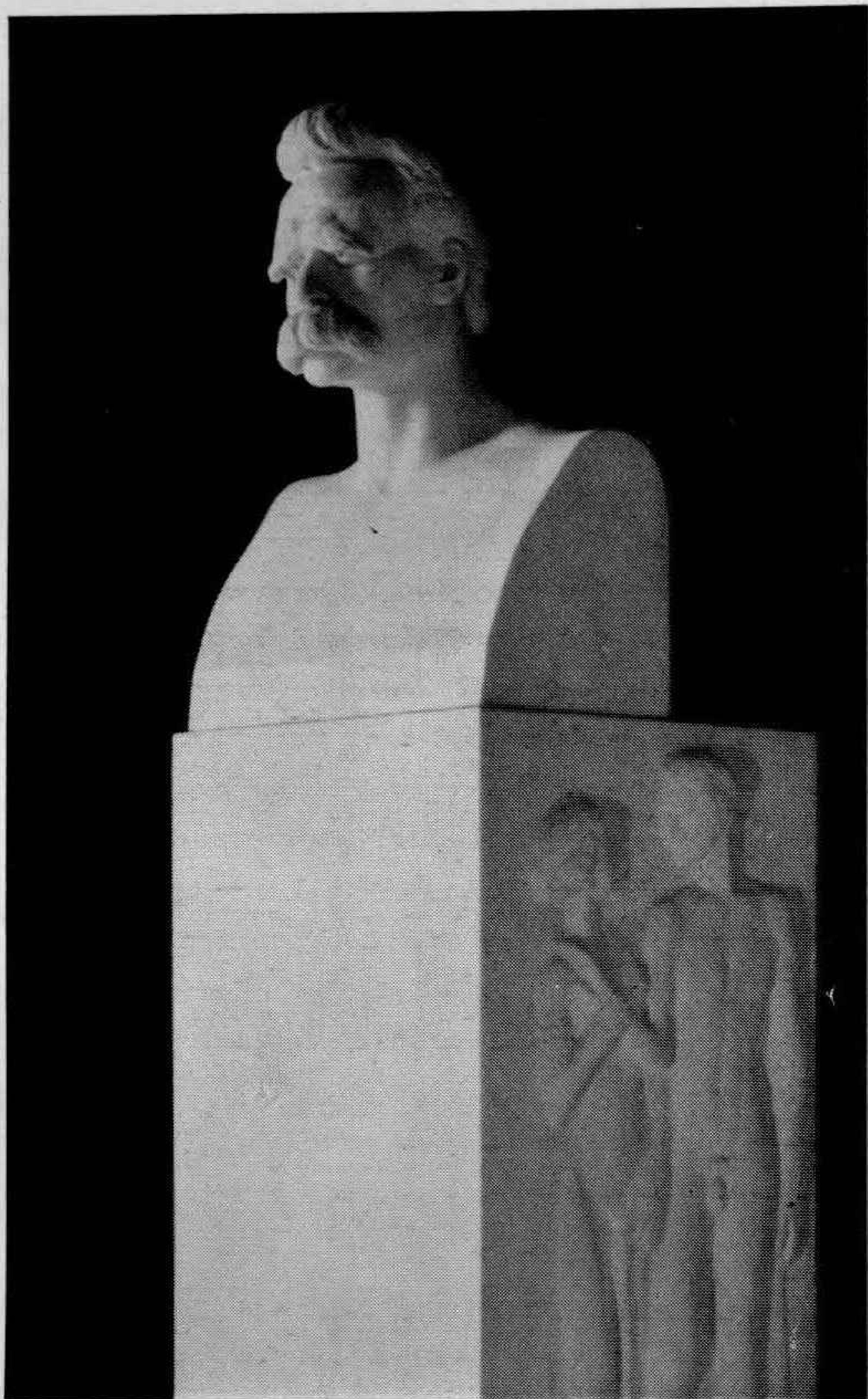
Rudolf Mauersberger

der neue Kreuzkantor zu Dresden



Phot. Richard Schneider, Berlin-Lichterfelde

Georg Schumann

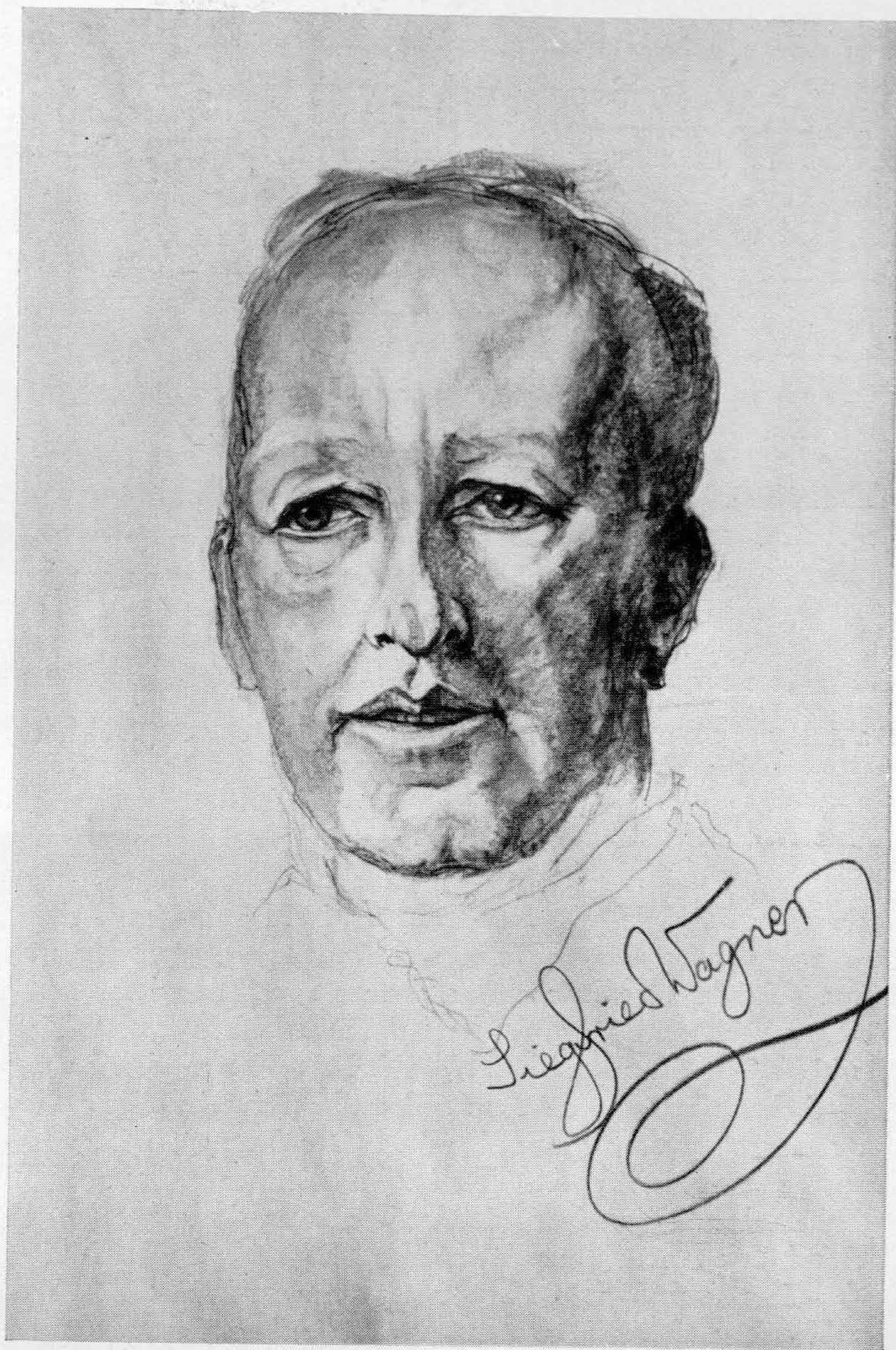


Max Klinger, Nietzſche-Denkmal

(Muſeum der bildenden Künſte in Leipzig)

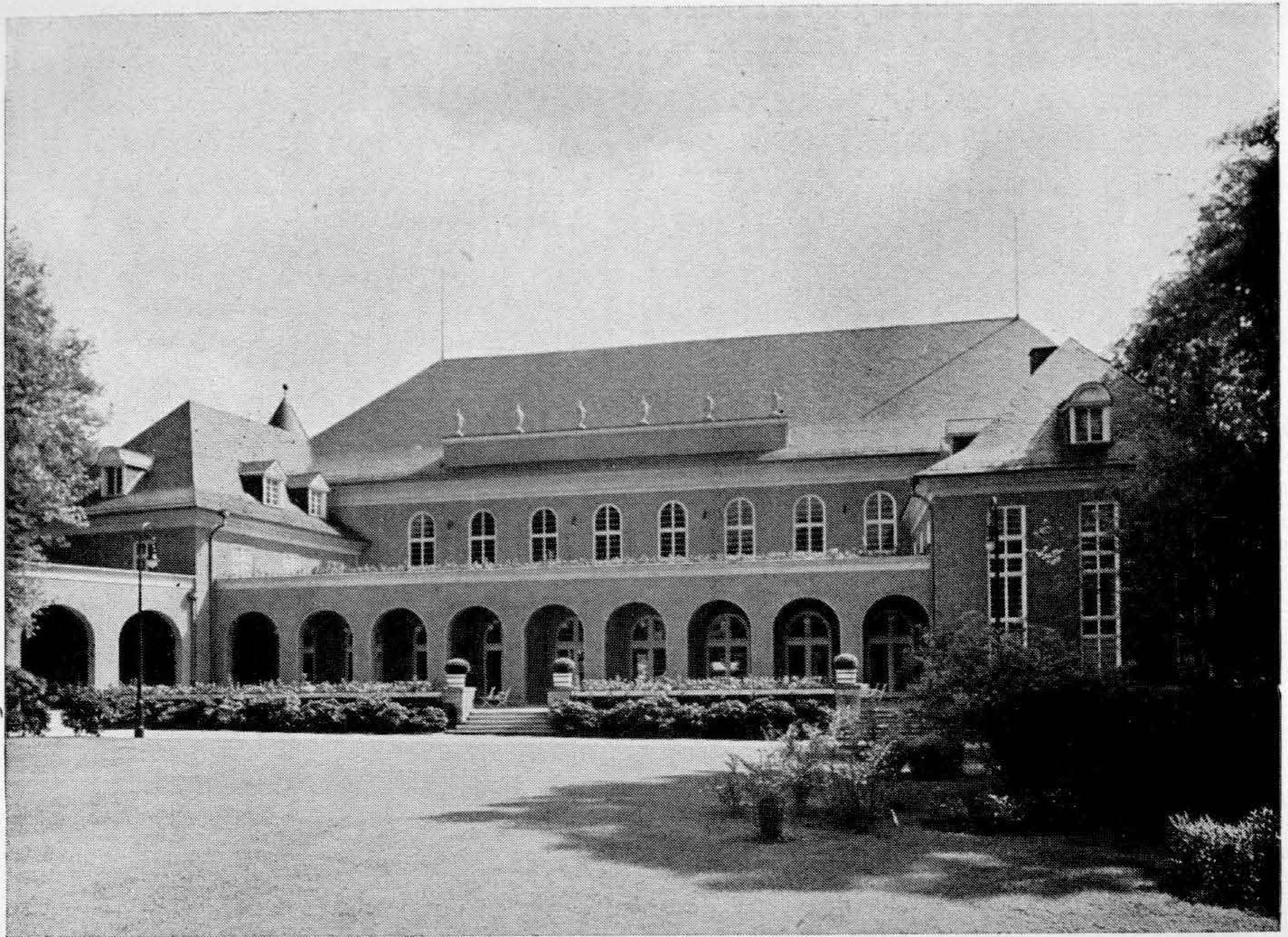


D Hans Pfitzner



Siegfried Wagner

† am 4. Auguſt 1930



Bad Pyrmont: Das neue große Konzerthaus (Parkſeite)

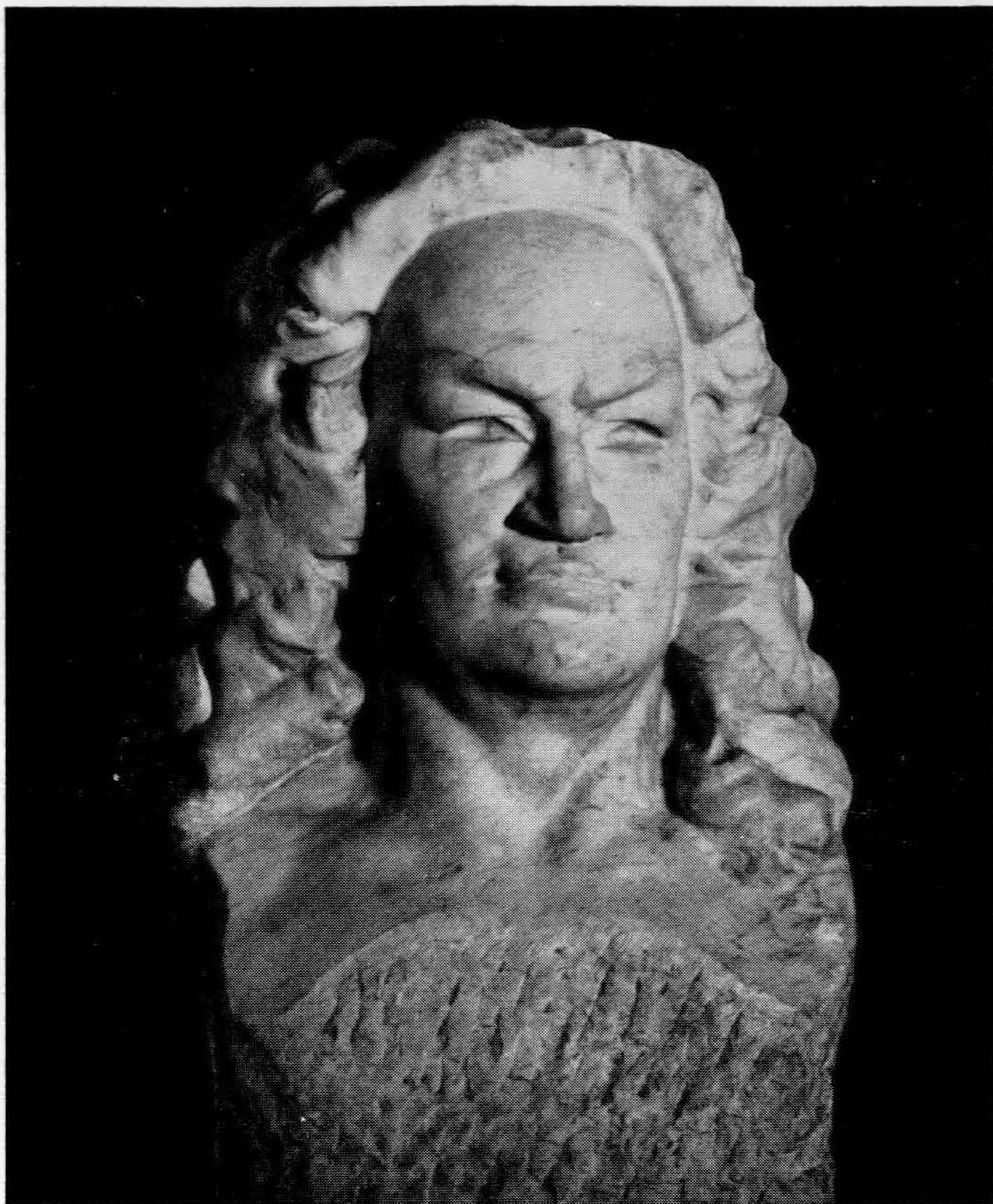


Bad Pyrmont: Der neue Konzertſaal



Phot. F. Efenwein, Kiel

Fritz Stein

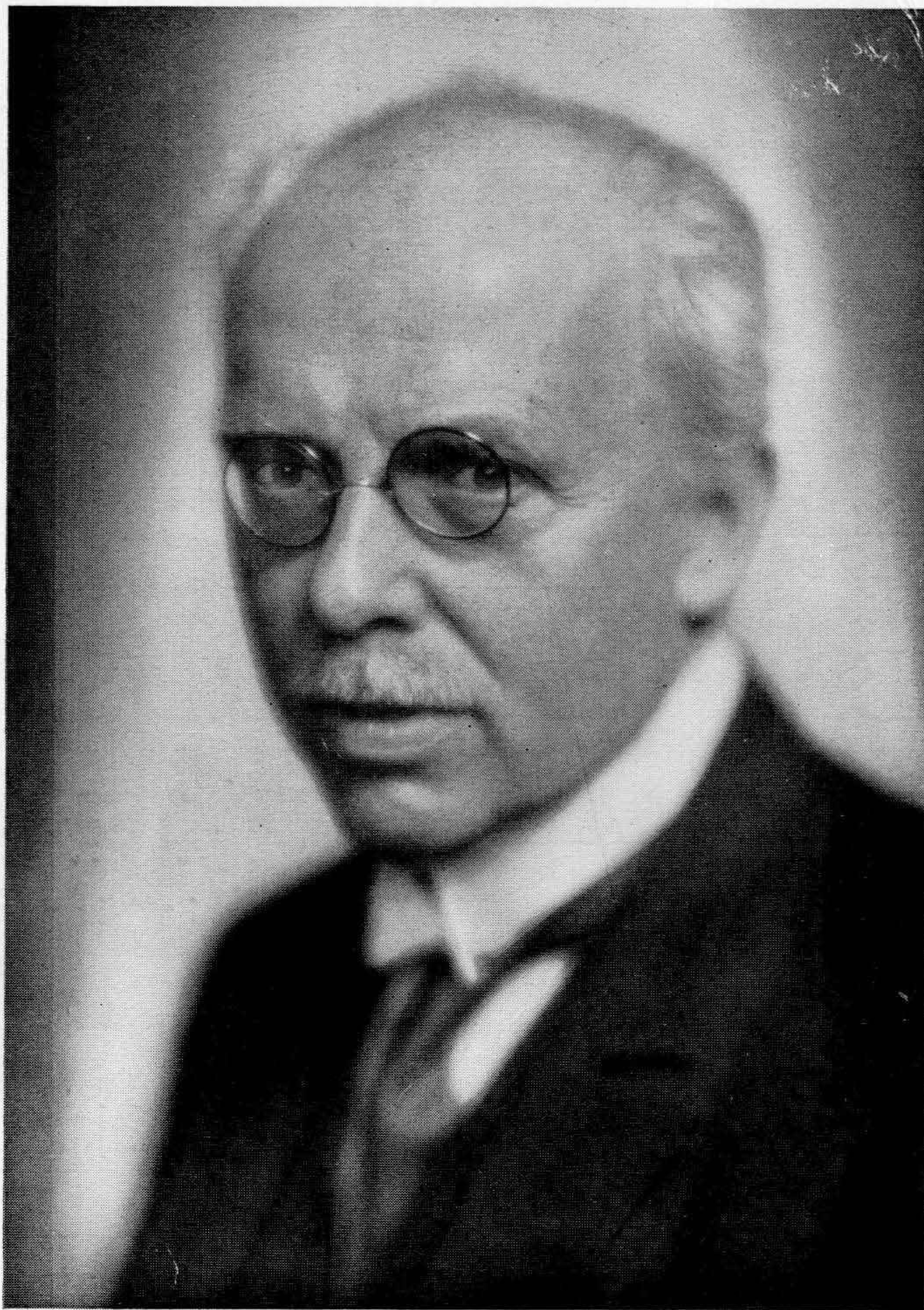


Johann Sebastian Bach

Marmorbüste von Prof. Dr. h. c. Georg Kolbe
im Besitz der Stadt Leipzig

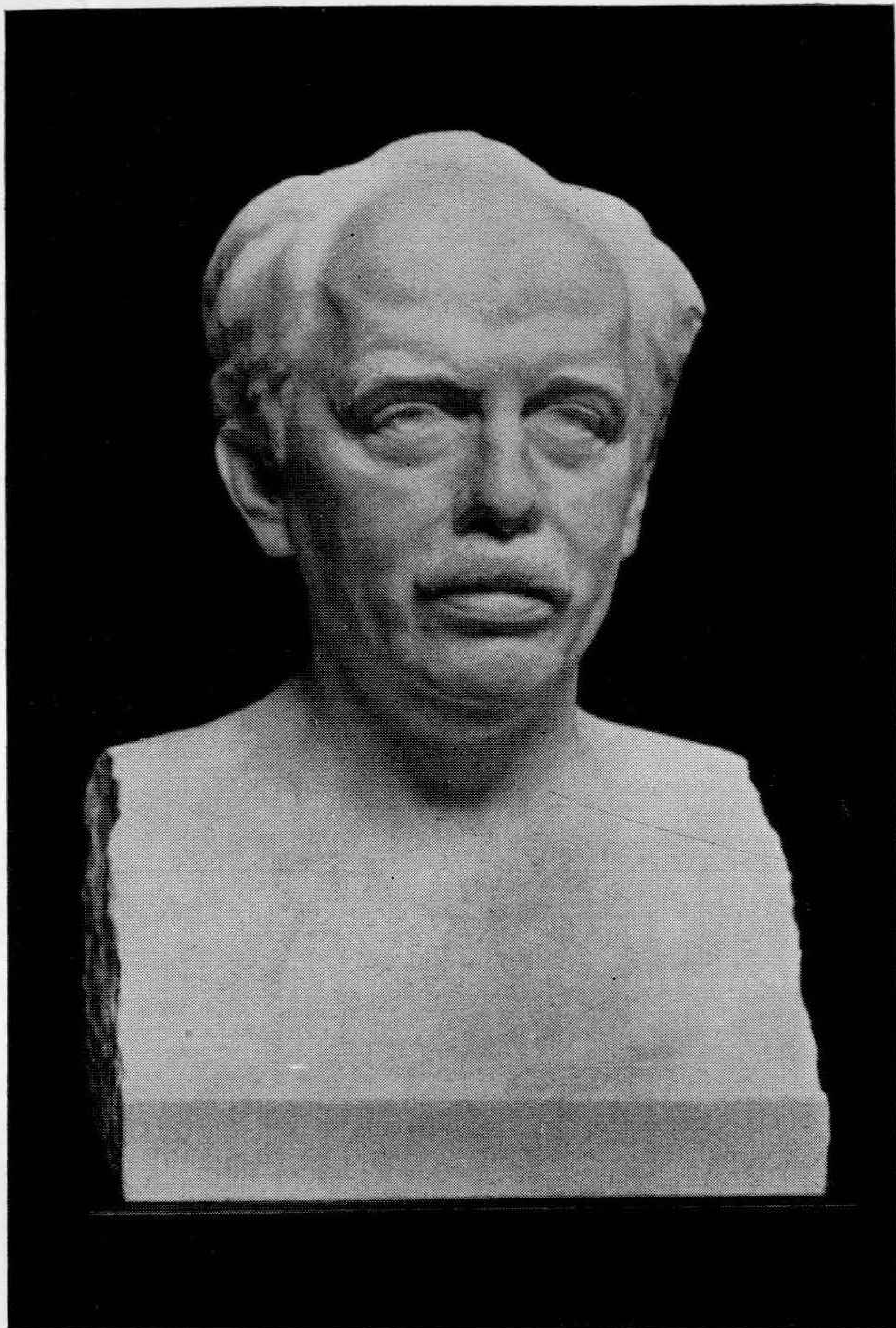


Wilhelm Mauke †
Geboren am 25. Februar 1867, gestorben am 24. August 1930



Phot. Hoenisch, Leipzig

Karl Straube



Phot. Hoenisch, Leipzig

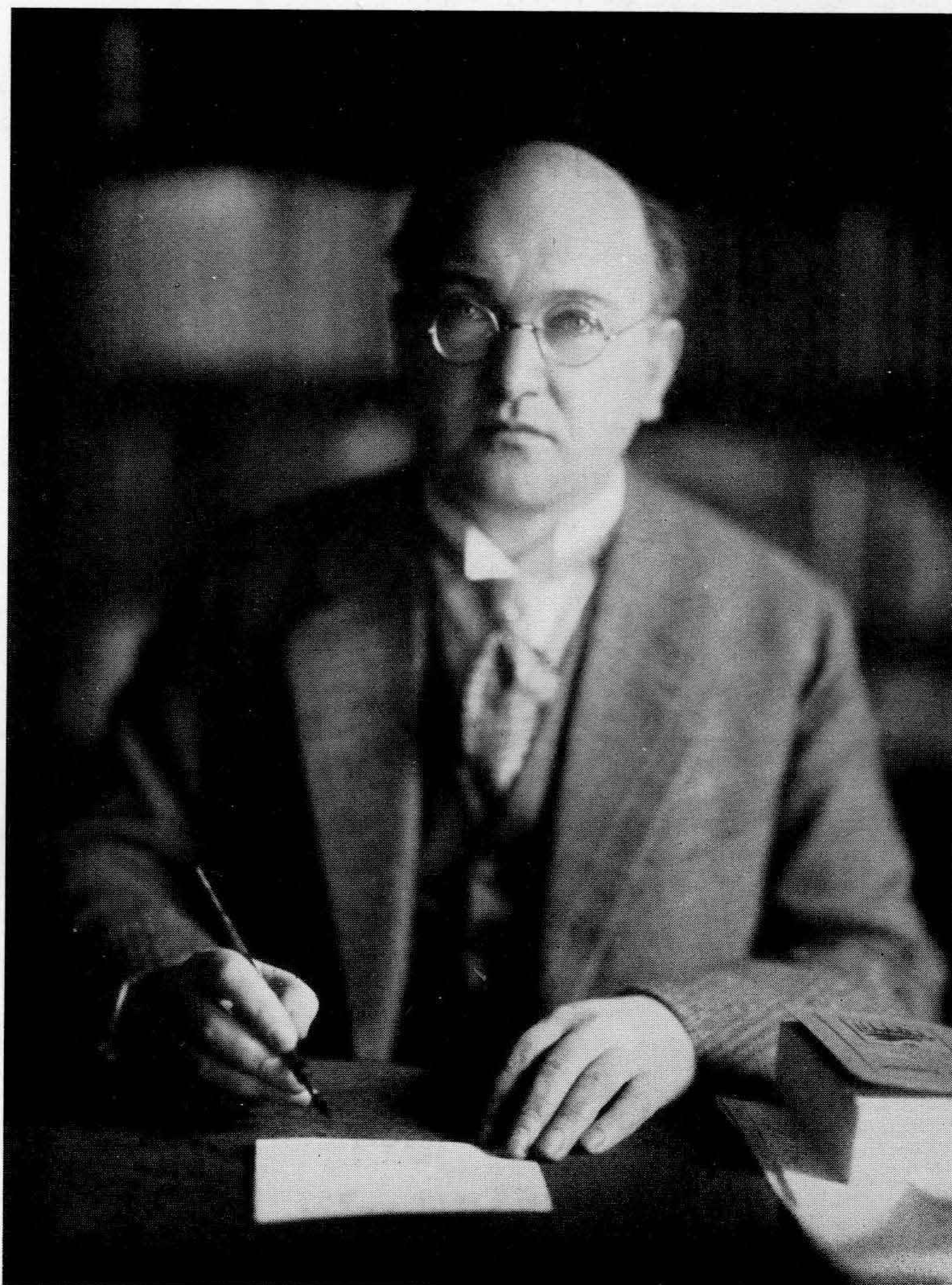
Karl Straube
Marmorbüste im Vestibül des Leipziger Gewandhauses
von Felix Lederer



Johann Hermann Schein
geboren 20. Januar 1586, gestorben 19. November 1630



Ein Thomaner-Ständchen
Nach einer Bleistift-Zeichnung von Ludwig Richter



Phot. Sincelius, Berlin

Hans Joachim Moser



Phot. Hoenisch, Leipzig

Arthur Nikisch

Denkmal vor dem Leipziger Gewandhaus

von Hugo Lederer

Ein Opern-Kontrakt vor 235 Jahren. Otto Reiner teilt in den „Hamburger Nachrichten" einen Opernkontrakt mit, der im Jahre 1695 zwischen der Hamburger Oper auf dem Gänsemarkt und einer Opernsängerin abgeschlossen wurde. Der Inhalt dieses Vertrages lautet:

Demnach Herr Gerhardt Schott *J. U. L.* Rahts-Verwandter zu Fortsetzung der *Opern*, so woll durch Hn. Capelmeister *Couſſern* als jetzigen *Directori* als hinkünfftig durch andere / mich zu Endts Unterschriebene anhero kommen / und so lange er dieselbe *continuir*en wird / mich dabey zu *engagi*ren sich gefallen lassen: Als verpflichte und verbinde mich hiemit und in Krafft dieses / daß ich wehrender solchen Zeit / mich nicht allein from / und wie einen *honneſt*en Frauen-Zimmer wol anstehet / tragen / dem Hn. *Directori pari*ren / die jenigen Partheyen / so mir zu *repræſenti*ren werden zugestellet werden / ohne Wiederrede *memori*ren / und auf bestimte Zeit vorstellen / denen *Legibus* gleich andern mich unterwerffen / auch sonsten so verhalten wil / daß man dißfalls ein völliges Vergnügen haben soll: Besondern ich verspreche auch daß ich wehrender solchen Zeit mit Niemand / er sey hohen oder niedrigen Standes / mich *engagi*ren / oder *Opern* absingen zuhelffen / mich ohne Wissen und Willen einlassen will / vielmehr will ich / wenn solches oder dergleichen mir solte zugemuthet werden / so fort treulich offenbahren und den dadurch besorgenden Schaden verhüten / und abkehren / und zwarn dieses alles weil ich keine andere Versicherung geben kan / bey dem Wort der ewigen Wahrheit / und so wahr mir GOtt helffen soll. Solte ich in des zu wieder handeln / will ich nicht allein meines rückständigen *Salarii* verlustig seyn / sondern auch den daher entstehenden so viel in meinen Vermögen / gut thun. Dahingegen verpflichtet sich der Herr Schott / durch die Unterschrifft dieses *Mad: Charlotte Buxbergin* Jährlich zweyhundert und funfftzig Reichsthaler guten *Curan*ten Gelde / als alle Quartal 62 und ein halb Mark zubezahlen / bey Verpfändung seiner Haab und Güter so viel dazu von nöthen.

Womit den beyderseits *Contrahent*en friedlich und ist dieser *Contract* zwiefach zu Papier gebracht und zu fester Haltung von Hn. Schotten und *Mad. Buxbergin* sampt deren hierzu erbetenen *Curatore* eigenhändig untergeschrieben. So geschen hier in Hamburg den 22. *Aug: Anno 1695*.

In teſtimonium ut & Curatore nomine.

Gerh. Schott

GARLEFF MEURER D

Christiana Charlotta Buxbergin.